FILM

MICHÈLE MERCIER

• NR 34 (1237) • ROK XXVII • 20 SIERPNIA 1972 • CENA 3 ZŁ •

tydzień w filmie

● **Z okazji święta 22 Lipca Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Katowicach przyznało nagrody wojewódzkie w dziedzinie kultury, sztuki i nauki. Laureatami zostali między innymi: Kazimierz Kutz — za wybitne osiągnięcia artystyczne oraz wprowadzenie tematyki regionu śląskiego do współczesnej twórczości filmowej, Władysław Nehrebecki — za wybitne osiągnięcia w dziedzinie filmu rysunkowego, kompozytor Wojciech Kilar, autor muzyki do wielu filmów — za wybitne osiągnięcia w dziedzinie twórczości muzycznej.**

● **W Kołobrzegu odbyła się impreza pn. „Kołobrzeskie Lato Filmowe". Widzowie uczestniczący w seansach filmów fabularnych i dokumentalnych mieli okazję do spotkań z reżyserami i aktorami.**

film polski na świecie

● **Na Międzynarodowym Festiwalu Filmów dla Dzieci w Gijon (Hiszpania 24 — 30 września) pokażemy: „Podróż za jeden uśmiech" Stanisława Jędryki i „Tu mieszka Murzynek" Teresy Badzian.**

● **Czechosłowacja zakupiła filmy: „Perła w koronie" Kazimierza Kutza, „Trąd" Andrzeja Trzosa - Rastawieckiego, „Trzecia część nocy" Andrzeja Żuławskiego, „Seksolatki" i „Gonitwa" Zygmunta Hübnera, „Zabijcie czarną owcę" Jerzego Passendorfera, „Agent nr 1" Zbigniewa Kuźmińskiego i „Podróż za jeden uśmiech" Stanisława Jędryki.**

● **Do NRD sprzedaliśmy „Zarazę" Romana Załuskiego, „Brzezinę" Andrzeja Wajdy, „Kłopotliwy gość" Jerzego Ziarnika oraz „Perłę w koronie", „Zarazę", „Trąd", „Brylanty pani Zuzy", „Seksolatki", „Agenta nr 1" i „Zabijcie czarną owcę".**

Projekty i realizacje

● **W zespole SILESIA zaakceptowano scenariusz komedii „A nad głowami pełnia, panowie..." Tadeusza Chmielewskiego i Andrzeja Czekalskiego. Reżyserować będzie Andrzej Czekalski. W małym miasteczku miejscowi notable — ksiądz i przewodniczący — trwają w konflikcie, którego źródeł sami nie pamiętają. Zjawia się autentyczny polski diabeł, siejąc zamieszanie i wywołując komplikacje... ideowe. Jak skłonić go, by wrócił tam, skąd przyszedł? Po co właściwie przyszedł? Na te pytania będzie się starał odpowiedzieć film.**

● **W atelier w Łodzi trwają zdjęcia do filmu Wojciecha Hasa „Sanatorium pod klepsydrą" (zespół SILESIA).**

Faye Dunaway w filmie „Mały wielki człowiek"

● **W połowie sierpnia rozpoczęły się zdjęcia do filmu Stanisława Lenartowicza „Opętanie". W rolach głównych: Barbara Wrzesińska, Stanisław Mikulski i Alicja Jachiewicz (zespół PRYZMAT).**

● **W zespole TOR reżyser Krzysztof Zanussi po ukończeniu zdjęć rozpoczął montaż i udźwiękowienie „Iluminacji".**

KRÓTKI METRAŻ

● **W WYTWÓRNI FILMÓW OŚWIATOWYCH powstały ostatnio cztery filmy:**

W cyklu „Tropami folkloru" Kazimierz Mucha zrealizował reportaż dokumentalny „Kozioł śpiewający". Na tle walki o polskość ziemi wielkopolskiej ukazana jest postać wybitnego twórcy muzycznego, cenionego instrumentalisty, działacza kulturalnego, nauczyciela szkoły muzycznej w Zbądzyniu — Tomasza Śliwy.

W filmie „Dochód narodowy" Marceli Matraszek w przystępny sposób wyjaśnia, co to jest i jak powstaje dochód narodowy.

Wiesław Drymer w filmie fabularyzowanym „Jak co dzień" ukazuje z ironicznym dystansem tryb życia robotników i pracowników umysłowych — w pracy i w czasie odpoczynku. Autorem zdjęć jest Tadeusz Nowak.

W barwnym filmie fabularnym „Kosel", zrealizowanym w stadninie w Racocie, reż. Edward Czurko przedstawia historię przyjaźni między koniem a jego opiekunką.

Kupiliśmy

„SOLARIS". Adaptacja powieści Stanisława Lema, w reżyserii Andrieja Tarkowskiego („Dziecko wojny"). Pracownicy stacji naukowej umieszczonej na odległej planecie spotykają się z niezrozumiałymi zjawiskami. Nagroda Specjalna Jury na tegorocznym MFF w Cannes. W rolach głównych: Donatas Banionis, Natalia Bondarczuk i Jüri Järvet.

„CZERWONY PSALM" (tytuł tymczasowy). Kolejny film Miklósa Jancsó („Desperaci", „Cisza i krzyk"). XIX wiek: bunt robotników rolnych przeciwko wyzyskowi magnatów. Nagroda za reżyserię na tegorocznym MFF w Cannes. Grają: Andrea Drahota, Lajos Balazsovits, András Bálint i Györgyi Bürös. Film przeznaczony dla kin studyjnych.

„MAŁY WIELKI CZŁOWIEK" (tytuł tymczasowy). Barwny, szerokoekranowy western Arthura Penna („Obława"), adaptacja powieści Thomasa Bergera. Dramatyczne losy człowieka żyjącego wśród Indian i wśród białych. W rolach głównych: Dustin Hoffman, Faye Dunaway, Martin Balsam i Richard Mulligan.

tematy dnia

POLSKA W OBIEKTYWIE CUDZOZIEMCÓW

Od marca 1971 roku działa przy Polskiej Agencji „Interpress" sekcja telewizyjno-filmowa, która zajmuje się obsługą dziennikarzy z krajów zachodnich, przybywających do Polski z zamiarem nakręcenia reportaży filmowych. Rozmawiamy z kierownikiem tej sekcji, Władysławem Sobeckim.

— Filmowcy zagraniczni mają do dyspozycji trzy instytucje. Zawodowi fabularzyści i dokumentaliści zwracają się zazwyczaj do „Filmu Polskiego". Ekipy telewizyjne, zwłaszcza z krajów socjalistycznych pozostają pod opieką Telewizji Polskiej. Natomiast przedstawiciele małych przedsiębiorstw filmowo-telewizyjnych oraz niezależni dziennikarze nie chcą podpisywać międzynarodowych umów w sprawie usług filmowych; przyjeżdżają oni do nas z własnym sprzętem, by zrealizować tu reportaże filmowe. Właśnie tacy klienci kierowani są do naszej sekcji. Przygotowujemy dla nich dokumentację, odpowiadającą ich zainteresowaniom, z zaznaczeniem obiektów wartych sfilmowania. Najczęściej korzystamy z pomocy korespondentów terenowych „Interpressu". Musimy także znać upodobania naszych klientów. Identyczny temat (np. życie współczesnej wsi polskiej) inaczej będzie wyglądał w interpretacji Niemca, a inaczej — w interpretacji Francuza, Anglika czy Szweda.

— Jaka tematyka interesuje najczęściej gości zagranicznych?

— Trudno powiedzieć. Dam kilka przykładów. Gościmy obecnie przedstawicieli angielskiej firmy „Granada TV", która realizują reportaż pod roboczym tytułem „Polska widziana oczami Anglika". Film ma pokazać obiekty i rejony, które ogląda turysta angielski, zwiedzający Polskę w trakcie podróży z NRD do Czechosłowacji. A więc — Słubice, Wybrzeże, Warszawa, Tatry itp. Natomiast bawiący niedawno w Polsce Japończycy z agencji Nihon Dempa News zainteresowali się polskimi sportowcami, przygotowującymi się do Olimpiady. Przedstawiciele norweskiej TV zrealizowali film o Wrocławiu, przeznaczony dla telewizyjnych programów szkolnych. Z kolei Francuza Marc Henry'ego, właściciela agencji prasowo - telewizyjnej, zainteresował problem dzieci polskich, wywożonych do Rzeszy w czasie okupacji. Antonio Halik, Polak z pochodzenia, mieszkający w Meksyku, korespondent amerykańskiej sieci telewizyjnej NBC, nakręcił kilka reportaży — między innymi o festiwalu w Opolu oraz o Polakach z USA, wracających do starego kraju. Zestaw tematów jest więc dość urozmaicony.

Wśród naszych klientów są również stali przedstawiciele zagranicznych firm telewizyjnych. Jest ich na razie tylko dwóch — obydwaj z NRF. Dr Klaus Bednarz reprezentuje I program telewizji zachodnioniemieckiej (ARD), dr Helmut Lange — II program (ZDF). Obydwaj korzystają z usług polskich ekip filmowych, skompletowanych przez nas.

— Co interesuje korespondentów z NRF?

— Bednarz specjalizuje się w krótkich reportażach na aktualne tematy. Przykładowo: w dniu ratyfikowania przez Bundestag układu Polska — NRF nasza ekipa sfilmowała po południu na ulicach Warszawy kilkanaście wywiadów z mieszkańcami miasta. Materiały zostały błyskawicznie wysłane drogą lotniczą do NRF — i tegoż dnia o godzinie 22.00 znalazły się w programie. Równie szybko zrealizowano reportaż z wizyty Waldheima. Ekipa Bednarza ma także na swym koncie filmy dłuższe, półgodzinne o tematyce krajoznawczej, gospodarczej, młodzieżowej. Ekipa Langa nakręciła m. in. film „Gęsi i komputery" — o Polsce jako partnerze gospodarczym. Działalność obydwu korespondentów ma dla nas niemałe znaczenie propagandowe: obecnie zachodnioniemiecka telewizja co drugi — trzeci dzień emituje przynajmniej jeden program poświęcony Polsce.

— Czy przewiduje pan, że w przyszłości zaczną u nas działać stali korespondenci telewizyjni z innych krajów?

— Oczywiście, zainteresowanie Polską na świecie jest duże. Jednakże nasze projekty w tej dziedzinie rozbijają się o brak funduszy. Nie mamy własnego sprzętu filmowego: kamer, stołów montażowych; nie mamy także własnych stałych ekip dla potrzeb zagranicznych korespondentów.

Warto dodać, że na przykład w Bułgarii placówka podobna do naszej jest świetnie wyposażona w nowoczesny sprzęt i że zatrudnia około sześćdziesięciu pracowników.

Rozmawiał: ski

Tadeusz Kondrat i Jan Nowicki w filmie „Sanatorium pod klepsydrą"

POLICJA DZIĘKUJE

Film włoskiego reżysera Stefano Vanziny (Steno) „Policja dziękuje" prezentowany był na tegorocznym festiwalu w San Sebastian i zdobył jedną z drugich nagród, Concha de Plata. Film ma tytuł zastępczy: „Requiem dla szefa brygady kryminalnej", który bardziej przystaje do fabuły obrazującej walkę i upadek bohatera, komisarza Bertone.

Akcja filmu rozgrywa się współcześnie w Rzymie. Bertone (Enrico Maria Salerno) jest rzutkim, energicznym i pełnym inicjatywy policjantem. Staje jednak bezradny wobec pospolitych przestępstw, na które brak odpowiednich sankcji. Nowe przepisy prawne utrudniają egzekwowanie kar, udaremniają każde bardziej zdecydowane działanie policji. Bertone zna przestępców i trzyma ich w szachu; nie może jednak wygrać żadnej batalii proceduralnej przeciw oskarżonym i ich zręcznym adwokatom, którzy wykorzystują dwuznaczność i liberalizm przepisów. Komisarz przegrywa najpierw „sprawę Bettariniego", oskarżonego o liczne przestępstwa, a oskarżającego policję o nadużycie przywilejów; przegrywa także w „sprawie Maria", młodego złoczyńcy, który wytropiony przez policję ratuje się, grożąc zabiciem dziewczyny-zakładniczki. W tym ostatnim przypadku antagonistą Bertoniego jest prokurator obawiający się przelewu krwi: on inaczej niż Bertone pojmuje kwestię odpowiedzialności. Lecz czas kompromisów i półśrodków rychło musi się skończyć. Przesądza o tym działalność niezwykłego „sądu kapturowego" — tajnej organizacji, która — w zastępstwie bezsilnej policji i ociężałego aparatu sprawiedliwości! — wymierza na własną rękę kary wyrzutkom społeczeństwa. Owe „kary" to w istocie pospolite skrytobójstwa: egzekucje na złodziejach, prostytutkach, homoseksualistach. To, co zwraca uwagę opinii publicznej, to naśladowanie legalizmu przez skrytobójczą organizację. Ofiary są dobierane według reprezentatywnej, statystycznej niemal próby; „sąd" obejmuje tych, którzy wykraczają przeciw karnemu czy obyczajowemu prawu. Niemal co noc zapada nowy „wyrok", klimat napięcia rośnie, policja żąda specjalnych uprawnień w walce z tajemniczą organizacją, ale ich nie dostaje. Bertone natomiast dostaje coś innego: telefon od przedstawicieli mafii z zapewnieniem, że ani on, ani policja nie są uważani za wrogów. Sprawiedliwość gangsterska deklaruje te same cele „ochrony społeczeństwa", co sprawiedliwość oficjalna reprezentowana przez komisarza!

Bertone nie może się z tym pogodzić i podejmuje samotną, desperacką walkę. Przez chwilę ma złudzenie, że wygra: udaje mu się bowiem ocalić przed wyrokiem tego samego chłopaka-porywacza, który poprzednio wyrwał się z pułapki policyjnej dzięki szantażowi. Lecz to tylko złudzenie triumfu. Moment, w którym komisarz Bertone dochodzi do odkrycia przywódców zbrodniczej mafii, chwila, w której odkrywa prawdę (czy też przynajmniej jej fragment najbardziej widoczny) — oznacza podpisanie wyroku śmierci na siebie samego. Więc w finale filmu jeszcze jedno morderstwo, tym razem klasyczne: policjant ginie z rąk policji.

Dwa oblicza władzy
Enrico Maria Salerno (z prawej)

Film Stefano Vanziny ma niejednorodną stylistykę. Opowiadany najpierw w konwencji reportażowej, wydaje się sterowany ambicjami dokumentalnymi. Później postać głównego bohatera nabiera samoistnego wyrazu, a jego walka przeciw złu zaczyna być opisywana w stylistyce „czarnego" dramatu gangsterskiego. Wreszcie ostatnie sekwencje filmu z finałem włącznie ujawniają publicystyczne przesłanie utworu: reżyserowi chodzi o diagnozę społeczną. Ta niezborność stylu i wtórność dramaturgii obniżają nieco artystyczną wagę filmu. Ale i tak jest ona znaczna, zwłaszcza w sferze opisu mechanizmów politycznych. Jest to nie tyle film o władzy jako treści rządzenia, ile o technice manipulacji społecznej, która może przynieść władzę komukolwiek w imieniu czegokolwiek. Nie darmo obiektem pamfletu jest tajna policja i krypto-aparat sprawiedliwości. Gangsterskie instytucje, przeciw którym walczy Bertone, zasłaniają się hasłem patronatu nad schorowanym społeczeństwem. Treść tego patronatu jest nieznana (a może być dowolna). Znany natomiast jest mechanizm politycznej prowokacji. „Najpierw dokonujecie samosądów, potem w aurze napięcia społecznego zrealizujecie zamach stanu, a potem wprowadzicie dyktaturę" — mówi w decydującej rozmowie Bertone jednemu z ex-policjantów, przywódców organizacji.

Film Venziny jest zwierciadłem włoskiego życia społecznego. Nie tylko jako aktualności, lecz jako modelu. Przeglądają się w tym filmie Włochy, kraj bujnie rozrosłej, a więdnącej demokracji; kraj nieustannych kryzysów politycznych i nadziei społecznych na stabilizację— stabilizację, która przy pewnych okolicznościach może po prostu obudzić się jako faszyzm. Brzmią w tym filmie echa afery Valpreda i sprawy Pinellego; fikcja o policyjnym „gabinecie cieni" splata się z realiami dzisiejszej włoskiej walki o władzę, która tyleż rozgrywa się na parlamentarnej powierzchni, co w gangsterskim podziemiu. Sam nie wolny od dwuznaczności — jak w obrazie wątku „złego Bettariniego" i „dobrej policji" — pozostaje film Venziny ważnym świadectwem swojej politycznej doby.

R. M.

„La polizia ringrazia", film produkcji włoskiej, reż. Stefano Vanzina (Steno)

głosy i głosy

WYMOWA LICZB

„Są wyraźne oznaki, że przemysł filmowy z każdym rokiem popada w coraz większy marazm" — pisze Frantz Gevaudan, omawiając działalność kinematografii francuskiej w 1971 roku w miesięczniku CINEMA 72 (lipiec—sierpień — **„Niepokojący bilans")**.

Największy niepokój budzi rozpowszechnianie: w roku 1971 ubyło sal kinowych — po odliczeniu nowo wybudowanych — 144. Jeśli chodzi o punkty wyświetlania, posługujące się projektorami 16 mm, pozostało ich 2 480, podczas gdy w 1970 roku było ich jeszcze 3 472, a w 1960 — 10 989. Ilość widzów zmniejszyła się w porównaniu z 1970 o 4,5 procentu i wynosiła okrągło 175 mln, co oznacza, że przeciętny Francuz chodzi do kina 3,5 raza w roku, a więc rzadziej niż statystyczny Polak.

„Mniej widoczny — kontynuuje autor — **jest spadek aktywności w produkcji: nakręcono 127 filmów wobec 138 w 1970 roku, kosztem 248 mln franków (w 1970 wydatkowano więcej niż 260 mln)".** Spadek ten dotyczy tylko filmów o większych budżetach, powyżej 2 mln franków, natomiast filmy, których kosztorysy nie przekraczają 600 tys. franków wykazują nawet przyrost.

„Wreszcie — czytamy — **odnotować należy, że ilość zatrudnionych realizatorów wykazuje w roku ubiegłym podobną tendencję zniżkową: 94 wobec 107 w 1970. Cieszy jednak, że aż 31 filmów zostało zrealizowanych przez debiutantów. Natomiast Komisja Kontroli pracowała dobrze: 15 zakazów całkowitych i 21 zezwoleń warunkowych z zastrzeżeniem »wycięć, złagodzeń, wstępnych uprzedzeń« (sic); pobłażliwość, a jakże..."**

W zakończeniu Frantz Gevaudan pisze: **„Podkreślamy, że nie kwestionujemy dobrej woli środowiska zawodowego ani kompetencji ekipy kierowniczej kinematografii (...) Jednakże tylko całkowita przebudowa strukturalna i skuteczna pomoc władz państwowych zdołają zapobiec pogłębianiu się zła w latach przyszłych".**

*

Frekwencją kinową w NRF zajął się tygodnik FILMECHO-FILMWOCHE (nr 29/72). Pismo podaje szczegółową statystykę widzów w zachodnioniemieckich miastach o ponad 30 tys. mieszkańców. Miasta te skupiają przeważającą ilość kin. Zaskakujące są wahania częstotliwości odwiedzania sal kinowych; od przeciętnej niespełna jeden raz w roku do przeszło 9 razy.

„Zapewne — pisze tygodnik — **odrębności regionalne, ilość telewizorów i inne czynniki zewnętrzne mogą wpływać ujemnie na frekwencję, ale co najmniej równie ważny jest sposób, w jaki pewne kina są prowadzone, ich program i umiejętność werbowania publiczności — wszystko to może mieć bardzo pozytywne konsekwencje".**

Uwaga branżowego pisma jest bardziej apelem do przedsiębiorczości właścicieli kin niżeli racjonalną próbą wytłumaczenia zastanawiających faktów. Okazuje się bowiem, że na ogół w miastach dużych, powyżej 500 tys. mieszkańców, o wielkiej ilości telewizorów i rozmaitych możliwościach spędzania wolnego czasu, częstotliwość frekwencji jest większa niż w miastach mniejszych, do 100 tys. mieszkańców, które takich możliwości posiadają nierównie mniej. Również wbrew utartemu mniemaniu, że kino jest rozrywką, od której intelektualiści raczej stronią, małe uniwersyteckie miasto (niespełna 80 tys. mieszkańców); Tybinga, przoduje na liście: jej mieszkańcy chodzą do kin 9,49 raza rocznie!

Chyba jednak publiczność kinowa jest i pozostanie wielką niewiadomą.

MINI-RECENZJA

Tak bardzo niezadowolony był hamburski DER SPIEGEL (nr 29/72) z tegorocznego festiwalu filmowego w Berlinie Zachodnim („na »Berlinale« brak było filmów godnych nagrody, mimo tc »Niedźwiedzie« zostały rozdzielone"), że zdobywcę Grand Prix „Opowieści kanterberyjskie" Pier Paolo Pasoliniego („Filmy, o których się mówi" w nr. 32) ocenił równie zwięźle, co zjadliwie:

„Mordy, ruja i porubstwo, obżarstwo, oplistwo, wymyślania, rzyganie, siusiianie, łgarstwa i wymuszenia — oto jak wyobraża sobie — przez długie dwie godziny — reżyser Pier Paolo Pasolini (swobodnie adaptując Chaucera) angielskie średniowiecze. Ale ten obyczajowy fresk, zupełnie zresztą niesłusznie uhonorowany »Złotym Niedźwiedziem« okazał się tasiemcem piaskich sprośności, któremu nawet zdjęcia — niekiedy bardzo piękne — nie mogły przydać dobrego smaku".

KAPPA

JOANNA GUZE

Dawid nad brzegiem morza

Ruchome cienie
Robin Phillips

Adaptatorzy powieści wyobrażają sobie na ogół, że dobra powieść jest w pewien sposób rękojmią dobrego filmu; że skoro materiał literacki ma wielkie wartości, film na nim oparty te wartości powtórzy; i wreszcie, że im mniej w przeróbkę włożą inwencji (ten unik nazywa się wiernością dziełu pisarza), tym niewątpliwszy będzie rezultat. Żadne doświadczenia poprzedników — najczęściej katastrofalne — nie mogą też zachwiać przekonania adaptatorów, w tym punkcie zresztą trafnego, że czytelnik powieści to potencjalny, najżyczliwiej usposobiony widz jej wersji filmowej. Pragnienie zobaczenia ulubionych bohaterów i ich losów, ciekawość, jaki kształt zostanie nadany temu, co żyje w naszej wyobraźni, są silniejsze od rozsądku, który zapowiada, że wizja pisarza zostanie pogrzebana, a ponadto ośmieszona — rozsądku (czy intuicji) w dziewięciu wypadkach na dziesięć mającego słuszność.

Tak oto adaptatorzy adaptują, a publiczność ogląda. Ogląda arcydzieła zamordowane przez reżyserów wybitnych z rozmachem i przez reżyserów przeciętnych bez rozmachu; przeróbki wprowadzone na ekran po raz pierwszy i po raz któryś z kolei — z równie żałosnym skutkiem. Już w 1911 roku na przykład uznano, że świat nie może żyć bez zobaczenia ruszających się cieni Dawida Copperfielda, Micawbera, Betsy Trotwood, Peggotty i innych bohaterów powieści Dickensa; powracano do niej jeszcze kilkakrotnie; po raz ostatni — jak na razie — zrobił to Delbert Mann w roku 1970, a w dwa lata później, w piękne upalne lato 1972, jego „Dawid Copperfield", ozdobiony wpierw polskimi dialogami i głosami polskich aktorów, wszedł na nasze ekrany.

Lata mijają i sposoby filmowe również, toteż Delbert Mann uznał, że tradycyjna narracja byłaby w jego przypadku przykrym zacofaniem. Wie to i owo o monologu wewnętrznym bohatera, o pamięci, która narzuca mu obrazy z przeszłości w sposób nieskoordynowany i spontaniczny. Ten chwyt tym bardziej reżyserowi się nadał, że „Dawid Copperfield" jest powieścią ogromną i opowiedzenie jej po kolei przekroczyłoby zarówno wytrzymałość nerwową widza, jak i finansową producenta. Postawił więc swego Dawida przyodzianego w strój wiktoriański nad brzegiem morza i kazał mu wspominać przeszłość w urywkowych obrazkach, które młodemu człowiekowi podsuwa pamięć, przerwy pomiędzy „wizjami" wypełniając widokiem w miarę wzburzonego morza. Dickensowski bohater spogląda na nie smętnym okiem i z boleściwą miną, co ma dać pojęcie o jego poruszeniu wewnętrznym, uzupełniającym przewijające się przed naszymi oczami obrazki; w swojej obojętności dla tego, co zewnętrzne, Mann nie uznał za konieczne przydać im choć odrobiny stylowości. Te obrazki-wspomnienia to przywołują dzieciństwo Dawida, to jego pierwszą młodość; raz ukazują go nad trumną ukochanej matki, innym razem przy zmywaniu butelek z rozkazu okrutnego ojczyma; tu Dawid kocha bezmyślną a rozkoszną Dorę, tam nie dostrzega stałości uczuć Agnieszki; oto jego przyjaciel Steerforth sprowadza na złą drogę niewinną Emilkę; oto z kolei jej ojciec zwiedza o kiju żebraczym podejrzane lokale Anglii, Francji i słonecznej Italii, szukając straconego dziecięcia i znajdując je wreszcie, zgodnie ze swymi najgorszymi przewidywaniami, w miejscu tanich uciech — i tak dalej i dalej, aż wreszcie następuje szczęśliwe zakończenie, to jest purytański pocałunek z wierną Agnieszką, tym razem nie we wspomnieniu, ale w rzeczywistości i wciąż na tle morza, które taktownie przybiera bardziej pogodną barwę.

W dwudziestoleciu międzywojennym istniały streszczenia książek należących do lektur szkolnych, tanie broszurki zwane „brykami". Można się było z nich dowiedzieć, nie sięgając do wersji oryginalnej, jak Cezar prowadził wojnę w Galii, czego chciał Cyceron od Katyliny, na czym polegały szlachetne podstępy Konrada Wallenroda, i jak straszny błąd popełnił Otello zabijając Desdemonę. Dziś „bryków" nie ma i są niepotrzebne; zastąpiły je adaptacje filmowe, które popularyzują arcydzieła literatury z tak samo błogosławionym skutkiem, choć na nieporównanie szerszą skalę.

„Dawid Copperfield" (Wielka Brytania), reż. Delbert Mann

Podgrzana jupiterami
Anna Moffo (na pierwszym planie)

ZAKALEC

Michał Komar swój felieton „Okolice bigosu" (zamieszczony niedawno w „Polityce") rozpoczął od stwierdzenia różnicy pomiędzy obiadem wydanym przez Wojciecha Dzieduszyckiego w 1904 roku, a daniami, którymi podejmowano gości dopuszczonych na obrady Prezydium Rządu w roku 1972. Z porównania tego, zdaniem autora felietonu, wynika wniosek, że zmieniły się gruntownie gusty kulinarne polityków, a także kucharzy o polityków tych dbających. Rozważania o książkach kucharskich pisanych w różnych epokach i stanowiących ciekawe, bo w treściach swych przebogate pomniki kultury tych epok mają swoisty kontekst nie tylko polityczny czy — w szerokim rozumieniu — społeczny. Osnową ich bowiem mogą być również fakty z dziedziny tak szczególnej, jak sztuka. Sedno sprawy tkwi nie tyle w recepturze potraw, którymi raczono gości niegdyś i zupełnie niedawno, ile w smaku i pomysłowości poszczególnych dań.

Odgrzany barszcz jest w anegdocie smaczny, ale tylko wtedy gdy jesteśmy bardzo głodni. Podgrzana filmowymi jupiterami „Księżniczka czardasza" jest tego wymownym potwierdzeniem. Zaserwowano nam ją w okresie letniej kanikuły, licząc prawdopodobnie na to, że w jakiś deszczowy wieczór zwabieni tytułem znanej operetki, znajomym nazwiskiem tytułowej bohaterki (Anna Moffo) i utrwaloną renomą muzyki Kalmana, zechcemy sycić swój głód rozrywki, przeżywając wzruszenia podobne tym, które kalmanowska muzyka wywoływała u naszych ojców i babek. Nic jednak z tego! Wzruszeń żadnych nie ma. Jest tylko zdziwienie i nuda.

Dziwimy się na przykład, dlaczego węgiersko - austriacki arystokrata, używający przy nazwisku dodatków „von... und... zu..." oraz jego faworyta, śpiewają w Budapeszcie swe partie nie po węgiersku i nawet nie po niemiecku, ale po angielsku. Dziwimy się również, dlaczego balet zestawiony został z ludzi, którzy przypominają drewniane manekiny, podrygujące niezbyt rytmicznie, i dlaczego w czasie całego seansu nie zobaczyliśmy ani razu dobrze, „po madziarsku" odtańczonego czardasza. I nudziliśmy się. Z nudy tej zrodziło się kolejne zdziwienie — dlaczego nasi dziadkowie tak bardzo zachwycali się „Księżniczką czardasza". Zachwycali się chyba dlatego, że podana im niegdyś operetka wzięła ich swą świeżością. Jeśli jednak w f i l m o w e j kreacji zachowała ona swój onegdajszy kształt zarówno dla operetki jak i dla filmu. Realizatorom nie starczyło widać inwencji i uwagi. Przygotowali coś, co swą zewnętrzną formą wzbudzić może apetyty widzów, ale w odbiorze okazuje się niestrawne — jak zakalec.

ZDZISŁAW HOFFMAN

„Księżniczka czardasza" (Węgry), reż. Miklós Szinetár

---

krótki metraż

NUDNE czy CIEKAWE?

„Słupy betonowe", nie zakwalifikowane do konkursu Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie, są jedynym utworem polskiego zestawu, który na przeglądzie w Zagrzebiu został zauważony i wyróżniony. Nie piszę tego, by krytykować działalność komisji kwalifikacyjnej krakowskiego festiwalu czy wskazywać na niekompetencję jury z Zagrzebia, lecz by udokumentować sprzeczność opinii, kontrowersyjność dzieła młodych autorów, a także by pokazać, jak trudne są drogi utworów odbiegających od utartych schematów.

Zrealizowane w łódzkim SE-MA-FORZE przez grupkę absolwentów szkoły filmowej pod opieką artystyczną Daniela Szczechury, „Słupy betonowe" ujawniają duże podobieństwo do powstałej w roku 1970 „Podróży". Podobnie jak pierwowzór oparte są na tym samym pomyśle formalnym — długim statycznym ujęciu — i wynikającej z niego zabawie czy może raczej próbie sił twórców i widzów. W „Podróży" owa dziwna gra polegała na atakowaniu wzroku i słuchu widza powtarzającym się nieustannie jednym i tym samym bodźcem, co stosowane jest obecnie w światowej plastyce, a zwłaszcza w op-arcie, i co ma swe usprawiedliwienie w działaniach mechanizmów współczesnego świata. W „Słupach betonowych" gra ta ogranicza się do trwającego kilka minut jednego bodźca, przy czym statyczny obraz ulega w trakcie projekcji drobnym, prawie niedostrzegalnym zmianom powodowanym przez zmianę oświetlenia. Film staje się więc rodzajem lekcji postrzegania, próbą wciągnięcia widzów w materię obrazu, przykucia ich uwagi, wyostrzenia jej. Jest coś dziwnego w tym, że statyczny obraz nie nudzi, wzbudzając większe zainteresowanie niż inne filmy o interesującej akcji, oparte na ciągłym ruchu i zmienności efektów. Świadczy to w moim przekonaniu o wyraźnej zmianie, jakiej film animowany ulega, o przesuwaniu się akcentu z problemów treściowych na problemy emocjonalnego odbioru formy.

Niezależnie od gry formalnej, „Podróż" Szczechury jest także żartem posiadającym pointę, jest swego rodzaju kpiną z tych, którzy w filmie animowanym szukają wielkiej myśli lub wielkiej przygody. Autorzy „Słupów betonowych" też chcieli swą formalną zabawę spointować, ale to im się nie udało. Nagłe wprowadzenie w warstwę dźwiękową prymitywnego nagrania piosenki „Pamelo, żegnaj!" sugeruje, że wszystko to — a więc owe stojące przy drodze betonowe słupy — ma jeszcze swój symboliczny sens. To ustępstwo na rzecz tradycyjnego filmu, ustępstwo niewątpliwie zabawne, jest jednak jedynym mankamentem tego ciekawego, choć pozornie nudnego filmu.

KAZIMIERZ ZORAWSKI

„Słupy betonowe" (SE-MA-FOR), real.: Zbigniew Kamiński, Krzysztof Nowak, Jan Brzozowski, Eugeniusz Rudnik, Wacław Fedak, Mieczysław Janik, Grzegorz Świetlikowski, Ada Stronia.

*

Film ten jest wyświetlany razem z pełnometrażowym filmem „Łatwa droga", z repertuaru sierpnia br. „Łatwą drogę" będziemy recenzować w jednym z najbliższych numerów.

Drobnomieszczański konformizm
„Człowiek orkiestra" reż. Serge Korbera

NIEBEZPIECZNA GWAŁTOWNOŚĆ CZY NIEBEZPIECZNE KŁAMSTWO?

FILM JAKO WYCHOWAWCA 4

Jak film oddziałuje na świadomość widza? Co sugeruje? Jaka jest siła i trwałość tych sugestii? Dyskusja redakcyjna („Film jako wychowawca" — nr 27) była wprowadzeniem do tematu. Po wypowiedzi doc. dr. Kazimierza Żygulskiego (FILM, nr 31) i Mikołaja Kozakiewicza (FILM, nr 32) zabiera głos Alicja Helman.

Przekonanie o umoralniającym, bądź demoralizującym wpływie sztuki jest jedną z najstarszych opinii, jaką na temat sztuki wypowiadano. Nigdy jednak kryteria takich sądów nie były jednoznaczne, mimo że powstawały systemy normatywne próbujące określać etos moralny na przykład tonacji muzycznych. Przeświadczenie o tym, co z wychowawczego punktu widzenia jest w sztuce pożądane, co zaś niebezpieczne, było, oczywiście, historycznie zmienne. Zmienne tak dalece, że dzieła, które jedna epoka potępiała jako szkodliwe, następna wynosiła na piedestał z racji ich wartości pedagogicznych i moralnych.

Dyskusja nad tym jak przeprowadzić (czy w ogóle przeprowadzać?) podobną linię podziału w kinematografii jest możliwa praktycznie od niedawna. Opinia publiczna, a przede wszystkim ludzie zawodowo związani z pedagogiką, przez długie lata uważali film w najlepszym wypadku za zjawisko moralnie obojętne, najczęściej jednak za szkodliwe. W ich przekonaniu granica biegła między sztuką wielką, moralną niejako z samej swej istoty, a filmem, czy w ogóle dziedziną rozrywki, rezerwatem wszelkiej zdrożności. Dzisiaj mówi się już o tym, że film może, czy nawet powinien być sojusznikiem wychowawcy. Orężem szeroko pojmowanej pedagogiki społecznej adresowanej nie tylko do dzieci i młodzieży, także do dorosłych. Zwłaszcza w ustroju mającym ambicje modelowania człowieka przyszłości.

Akceptacja filmu jako takiego niesie jednak pytanie domagające się natychmiastowej, możliwie ścisłej odpowiedzi. Film jest zjawiskiem zbyt różnorodnym i złożonym, by nie zapytać, jaki to mianowicie film miałby być nosicielem wartości pozytywnych? Rzadko pytanie to stawiane jest w taki sposób. Częściej odwrotnie. Jaki film jest szkodliwy? Jakich form, gatunków i treści należy się wystrzegać? Co paczy i demoralizuje młodzież? Co ujemnie oddziałuje na dorosłych?

Ten punkt widzenia raczej wypacza niż prowadzi do właściwego naświetlenia zjawiska. Stąd problem film i moralność, film i wychowanie dostrzega się i dyskutuje głównie w optyce inwazji seksu i eskalacji okrucieństwa. Jeśli film przedstawia zjawiska z tej sfery — jest szkodliwy, podejrzany lub co najmniej dyskusyjny. Jeśli nie – jest pożyteczny lub neutralny. Seks i okrucieństwo w filmie nie są problemem łatwo dającym się uogólnić, ale znam wiele filmów, w których oba te czynniki odgrywają rolę istotną, które jednakże, gdyby przyszło mi je kwalifikować z pedagogicznego punktu widzenia, określiłabym jako głęboko moralne. Oceniłabym natomiast negatywnie rozliczne komedie francuskie i amerykańskie zalecane jako „beztroskie" i „pogodne", gdzie nie szokuje się widza ani erotyką, ani obrazami przemocy, w których jednakże króluje drobnomieszczański konformizm, kult posiadania, faryzeuszowska obłuda, anachronizm obyczajowy i moralny. Strzec należałoby raczej od fałszywego psychicznego komfortu niż od moralnych wstrząsów. Ale w tej sferze z filmem dzieje się nie inaczej niż z pozostałymi sztukami. Istnieje jednakże pewna czysto filmowa specyfika wychowawczego aspektu kina.

Film z łatwością i swobodą, w innych dziedzinach nieosiągalną, „udaje" dzieło sztuki. Jego mechaniczny rodowód sprawia, że stopień doskonałości, który jest sprawą czysto technicznej sprawności, objawia się na ekranie jako artyzm. Cudowna kolorystyka obrazu, maestria fotografii — od początków kina do dziś przeciętny widz utożsamia sztukę w filmie z „pięknymi widokami". Złożoność filmowych środków wyrazu sprawia z kolei, że najwspanialszy aktorski kunszt zostaje wprzę-

gnięty w służbę kiczu, a najdoskonalsza muzyka rodzi tani patos i ckliwy sentymentalizm.

A więc uwierzyć Ingrid Bergman i Mozartowi, czy śmiać się z romansowych perypetii w kuchennym stylu i wykpiwać nastrojowe efekty wydumane przez reżysera?

Film jest sztuką, która szczyci się tym, że wychodzi naprzeciw gustom, upodobaniom i żądaniom widowni. Tej najmniej wybrednej, kulturalnie nie kształconej i nie pretendującej do żadnego znawstwa. W swoisty sposób jednakże aspirującej do przeżywania „sztuki". Dezynwoltura i nonszalancja, z jaką film sprzedaje swoje komercjalne produkty w opakowaniu sztuki, łatwość, z jaką mami szerokie rzesze wmawiając im ową „sztukę" nie jest sprawą, która z moralnością i wychowaniem nie miałaby nic wspólnego, aczkolwiek rzadko podnosi się ten właśnie aspekt zagadnienia.

Sztuka filmowa przeżywa swoje bardziej lub mniej dramatyczne losy, wybiera proste gościńce, kręte drogi i manowce. Filmowy

ALICJA HELMAN

kicz prezentuje swe produkty jawnie, ostentacyjnie, bez fałszywych etykietek. Ale pośrodku jest coś dwuznacznego, często chytrze zamaskowanego, czego wprawdzie nie należy demonizować, ale z czego należy sobie zdawać sprawę. To ów film schlebiający widzowi, kokietujący go, mamiący pozorami, udający, że w progi sztuki wchodzi się łatwo, bez żadnego wysiłku, nie przezwyciężając żadnych oporów, znajdując tam pochlebione zwierciadło samego siebie, usankcjonowanie przyziemnych marzeń, tanich wzruszeń i dziecinnych snów.

Film jest sztuką niebezpieczną nie dlatego, że potrafi pokazać i przedstawić strefy długo chronione jako tabu naszej cywilizacji. Niebezpieczny jest z powodu tego, co potrafi ukryć w potopie prawomyślnej propagandy, beztroskiej rozrywki i pozornie bezstronnej informacji. Narzędzie, z natury swej wyposażone po temu, by mówić prawdę, a z taką szatańską przewrotnością przystosowane do kłamstwa!

Moralny wstrząs
„Viridiana" reż. Luisa Bunuela

plamy na ekranie

POKOLENIE STRACEŃCÓW

Czytam frapującą pod wieloma względami książkę Krzysztofa Kąkolewskiego „Jak umierają nieśmiertelni", a refleksja nieodmiennie zbacza na losy ludzi z tamtego „popaździernikowego" pokolenia młodych artystów, którzy stworzyli legendę, tyczącą zresztą w równym stopniu ich dokonań, jak i ich stylu życia. Generację tę nazywa Kąkolewski „pokoleniem młodszych braci Kolumbów", przytaczając słowa Polańskiego: „Uważali się za nieśmiertelnych, a byli tylko jednodniowymi motylami". Pokolenie kaskaderów prosperuje teraz w krainie duchów: Marek Hłasko i poeta Andrzej Bursa, malarze Cwenarski i Wróblewski, Zbigniew Cybulski i Bogumił Kobiela, Krzysztof Komeda i poeta Marian Ośniałowski, krytyk Ryszard Zengel... a także ich satelici, jakże — każdy w inny sposób — charakterystyczni dla legendy: Jerzy Falkowski i bohater Kąkolewskiego — Wojciech Frykowski. Bo jedno jest pewne, żyli tak, jakby sobie wymyślili, że muszą przejść do legendy i umarli — jak żyli. Śmierć gwałtowna, w większości przypadków samobójcza, śmierć z dala od kraju, w którym się wychowali, śmierć bezsensowna jak ślepy los. Mówi się potem banalnie: „przeczucie śmierci", ale tym razem wydaje się to prawdą najprawdziwszą. Ich sztuka, ich życie, złączone w uścisku pozoróbstwa, kryją w sobie to przeczucie, poczynając — przykłady Kąkolewskiego — od sceny gwałtownej śmierci wymyślonej przez Cybulskiego w „Popiele i diamencie", a na zakończeniu opowiadania Hłaski „Pierwszy krok w chmurach" zatrzymując się. Zresztą ich działalność niosła element buntu, niezgody na rzeczywistość, nihilistycznego sarkazmu. Czymże innym jest proza Marka Hłaski, od sentymentalizmu przechodząca do drastycznej ironii, wymierzonej we wszystkie abstrakcje i idee? Czy ten sam duch protestu i ekspresyjnej niezgody nie gości w obrazach Cwenarskiego i Wróblewskiego, gdzie ludzie jakby bezradnieją w obliczu rzeczywistości, jak w słynnym „Rozstrzelaniu"? Czyż Zbigniew Cybulski w swym zamiłowaniu do gestu w aktorstwie, do tej szarpaniny przechodzącej od liryzmu do tragicznego niepokoju, nie wyrażał duszy swego pokolenia, pokolenia na przełomie dziejów? Jemu się stale wikłało, czy jest sobą czy Maćkiem Chełmickim i kto z nich jest istotniejszy. A czy nihilizm Andrzeja Bursy, dramatyczna tonacja jego wierszy i bunt, który potem w środowisku literackim zyskał legendę poprzez słynne opowiadanie Stanisława Czycza „And", nie wynikał z poczucia niedostosowania i makabrycznej groteski? A anty-mieszczańskość szkiców Zengela, jego nawrót do modernizmu i odkrywanie w nim źródeł najczystszych w literaturze, jego anty-filisterskie tyrady — nie są inną stroną medalu tej samej świadomości?

Śmierć wiecznych satelitów: Falkowskiego i Frykowskiego dopisuje tu inne podteksty. Widziałem Falkowskiego, jak biegał po SPATiF-ie w przeddzień swojej śmierci, wymachując własnym nekrologiem: sam sobie zrobił dowcip z własnej śmierci. A Frykowski, który był zerem wieszającym się na sławnych i zdolnych, miał śmierć w świetle jupiterów, w jednej z najefektowniejszych zbrodni ostatnich lat. Człowiek, który sam sobie wymyślił rolę — a była to, sądzę wbrew Kąkolewskiemu, rola szmirowata — został do końca „wymyślony" przez innych, zaś śmierć złożyła tylko podpis notarialny.

To pokolenie, które można nazwać także „pokoleniem jazzu", wniosło na przełomie lat pięćdziesiątych do naszej sztuki i naszego obyczaju „fresh contact", nową wrażliwość. Pod pozornym rozluźnieniem kryła się potrzeba intensywności doznań i trybu życia, pod maskowaną oszczędnością — obfitość impulsów, na które trzeba reagować, tak jak w muzyce Krzysztofa Komedy, która tylko na pozór jest cool, odbiciem nastrojów chłodnych, w istocie pulsuje treściami „gorącymi" i „wewnętrznymi". To pokolenie „wstrząsu" miało swój wielki kompleks: młodszych braci Kolumbów. Zazdrościli tamtym wojny, świata jednoznacznych wyborów i obowiązków, stawiających człowieka bezpośrednio twarzą w twarz z własną egzystencją. Prowadząc swoje życie jak samochód wyścigowy, tłumaczyli się z tego w podobny sposób jak — co przytacza Jackie Stewart w swoich pamiętnikach — zmarły już, znany kierowca Piers Courage, tłumaczący ojcu swoją samochodową pasję: „Ojcze, tyś miał wojnę. Ja jej nie miałem". To „kaskaderskie" poczucie, urokliwy model Hemingwayowskiej, maksymalistycznej romantyki, której heroldem był Hłasko — łączyło się jednak z poczuciem frustracji, rozbicia, wewnętrznego rozpadu. Rok 1956 dał im możliwość startu, ale szybko się okazało, że istnieje dla nich obiektywna niemożność wytworzenia optymalnej sytuacji, w której mogliby się zrealizować, brak „harmonii odpowiedniości". Swoją konieczność wyodrębnienia, poczucie inności i różności przenosili i utrwalali w twórczości, ale tragizm ich analizy zaczął zamieniać się w „komedię rautu", „knajpizm" intelektualny — jakby powiedział Cezary Jellenta. Wtedy sztukę oddali w ajencję ubezpieczeniową życia. Zawieszeni między „nie" a „tak", odczuwając ów brak harmonii między istnieniem jednostkowym, osobowym a warunkami socjalnymi i otoczeniem, zostali posądzeni szybko o „bydlęcy tryb życia", ponieważ społeczeństwo nie lubi żadnych demonstracji poczucia inności. Egzystencjalne nastroje, które wyżłobiły w umysłach tego pokolenia głęboką bruzdę, zamieniły się w straceńczy sposób bycia, tryb życia stał się jego treścią, zaś bezinteresowność jedyną formą miłości. Szwendali się, poszukiwali pozornych sprawdzianów, broniąc się przed dojrzałością i przyjęciem na siebie społecznej odpowiedzialności, niosła ich lekkomyślność, coraz bardziej dramatyczna. Między „Pierwszym krokiem w chmurach" Hłaski a pierwszym krokiem bokserskim trzydziestoletniego Andrzeja Leszczyca z „Walkowera" Jerzego Skolimowskiego — dokonał się „cykl świadomości" tego pokolenia, od którego sztuka domagała się rodzaju życia.

Polska historia szczeniacka, którą rozpoczął Słowacki swoim „Kordianem", znalazła w losach „pokolenia straceńców" swój kolejny dalszy ciąg. Społeczeństwo odpłaciło im się; jeśli dziś żyją, to tylko w pamięci i legendzie, próżno ich nazwisk szukać po encyklopediach i leksykonach wiedzy standardowej. Niektórzy żyją w swoich tekstach, z którymi brutalnie obchodzą się cyniczni bądź przeintelektualizowani dzisiejsi młodziankowie.

Amerykanie nie mówią o kimś, że umarł, mówią: przeszedł, odszedł. „Straceńcy" nie należeli do ludzi, bez których można się doskonale obejść: każdy z nich poza legendą pozostawił pustkę. Jak powiedziała mi znana poetka, świadek tamtych „bojów": myśmy ich kochali, ale oni nas nie kochali.

KRZYSZTOF MĘTRAK

Mówi

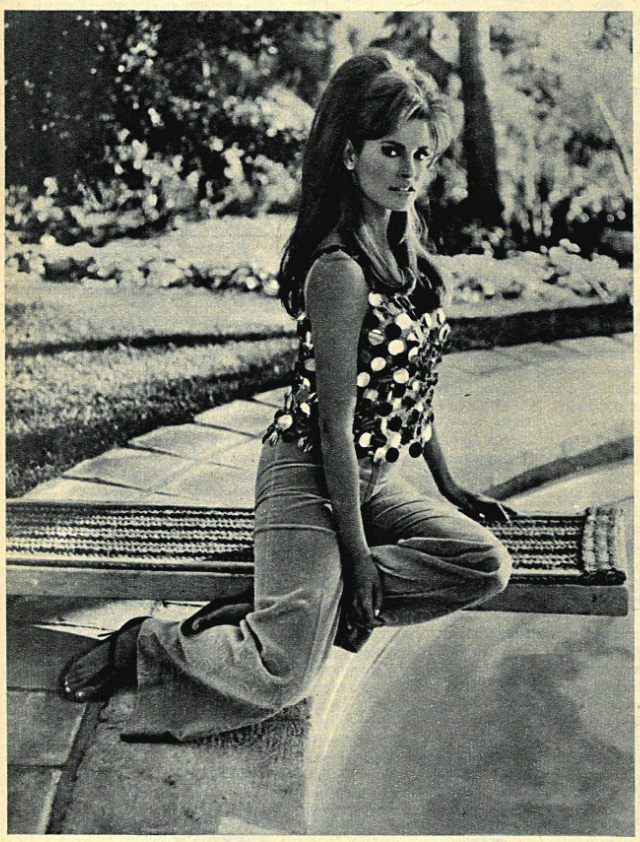
Gieorgij Danielija

— Często pytają mnie, dlaczego tak chętnie zwracam się ku ekranizacjom — mówi autor „Drogi ku przystani" i „Chodząc po Moskwie". — *Po prostu uważam, że reżyser filmowy, podobnie jak teatralny i w ogóle każdy człowiek sztuki, winien od czasu do czasu sięgać do klasycznych tekstów literackich. Znajomość dawnych epok, panujących wówczas poglądów, filozofii, umiejętność obcowania z materiałem literackim — wszystko to jest nieodzowne także dla filmowca. A zresztą wiele z tych dzieł dźwięczy aktualnie jeszcze i dziś, zwłaszcza w sferze wzajemnych stosunków między ludźmi, w świecie ich intymnych doznań.*

W zeszłym roku przebywałem pewien czas w Stanach Zjednoczonych. Widziałem tam wiele rzeczy interesujących, dobrych, ale i złych; spotykałem różnych ludzi, zachwycałem się wspaniałymi nowoczesnymi autostradami, architekturą, zwiedzałem muzea, ale największe wrażenie wywarł na mnie typ przeciętnego Amerykanina. W żadnym kraju nie spotkałem się z tak przedziwną obojętnością ludzi wobec siebie, nigdzie nie doświadczyłem tak przygnębiającego uczucia samotności, jak na ulicach miast amerykańskich. Zupełnie, jakby między ludźmi wyrosła nieprzenikniona ściana ze szkła. Problem ludzkiej alienacji często występuje w powieściach autorów amerykańskich — i dlatego postanowiłem teraz przenieść na ekran piękną książkę Marka Twaina „Huckleberry Finn". Scenariusz napisałem razem z Wiktorem Tokariewem.

Przed realizatorami filmowymi stoi zawsze ten sam dylemat: jak znaleźć formułę, umożliwiającą precyzyjne wyrażenie autorskich myśli, idei w ekranowym kształcie. Jestem zwolennikiem twórczych poszukiwań, nowych śmiałych rozwiązań, pod warunkiem jednak, że nie stanowią celu samego w sobie. W kinie można imać się różnych sposobów: stosować dowolny montaż, różne style zdjęciowe, wplatać sceny dokumentalne czy alegoryczne. Wszystko to nieważne. Ważne jest natomiast, by twórca wiedział, po co to wszystko robi, by umiał właściwie oddziałać na widza. Mogę akceptować lub nie twórczość tego czy innego reżysera, zgadzać się z nim lub nie zgadzać, ale przede wszystkim pragnę wiedzieć — po co, w imię czego nakręcił swój film.

2 *Piccoli w roli jaskiniowca*
„Themroc — syn i brat"



1 *Gwiazda w roli gwiazdy*
Raquel Welch

Kronika

„Pies"

— Kręcę film, którego fabułę trudno jest streścić — powiedział w jednym z wywiadów francuski reżyser Robert Dhery. — **Akcja składa się bowiem głównie z długiej serii bójek i gagów, z których stopniowo wyłaniają się zarysy stosunku łączącego parę bohaterów: nowoczesną, przedsiębiorczą kobietę i towarzyszącego jej mężczyznę, uległego i jak gdyby prowadzonego na smyczy. Stąd tytuł: „Pies".**

Kobietą jest Jeanne Moreau, mężczyzną — Philippe Noiret, a „tym trzecim" — François Perier.

Michel Piccoli czyli film za filmem

Michel Piccoli należy od kilku lat do najbardziej wziętych aktorów francuskich, kręcąc ponad dziesięć filmów rocznie. Oto jego najnowsze role i „rozkład jazdy" na najbliższe półrocze.

W zrealizowanym przez Yves Boisseta filmie „Zamach" Piccoli odtworzył postać pułkownika, ministra spraw wewnętrznych jednego z krajów trzeciego świata, a w ukończonej jednocześnie dość dziwacznej komedii „Themroc — syn i brat" (zdjęcie na 2) reżyserii Claude Faraldo — gra robotnika, który w dzisiejszym świecie próbuje na swój sposób zerwać z cywilizacją i wrócić do ery jaskiniowej. Oczywiście, bezskutecznie.

Obecnie Piccoli kończy zdjęcia do filmu Michel Deville'a „Kobieta w niebieskim", w którym odtwarza postać znużonego życiem muzykologa. Bohatera wyrywa z apatii spotkana przypadkowo na ulicy kobieta, za którą rusza w pogoń.

Do częstej w swej karierze roli komisarza policji Piccoli powróci w sensacyjnym filmie, którego realizację rozpocznie wkrótce zachodnioniemiecki reżyser Peter Fleischmann („Nieszczęście"). Następnie odtworzy w hiszpańskim filmie Luisa Berlangi „Wielkość naturalna" rolę nieśmiałego mężczyzny, który swe problemy osobiste próbuje rozwiązać z pomocą... nadmuchiwanej lalki.

Początek przyszłego roku Piccoli zarezerwował dla włoskiego reżysera Marco Ferreriego, z którym przed kilku laty odnieśli sukces, kręcąc szokujący dramat psychologiczny „Dillinger nie żyje". Ich najnowszy film nosi tytuł „Wielki żart". Wreszcie „reżyser roku" Elio Petri zaproponował Piccoliemu, by w przygotowywanym obecnie filmie „Generał martwej armii" odtworzył rolę księdza. Aktor nie odmówił.

Amerykanka w Paryżu

Po Jane Fonda i Jean Seberg, najbardziej lansowaną obecnie w Paryżu aktorką amerykańską jest Anne Lonberg (zdjęcie na 3), która przed dwoma laty zyskała uznanie w USA za rolę w filmie „Dziewczęta w słońcu". René Clement powierzył jej rolę, obok Faye Dunaway, w filmie „Dom pod drzewami", a Roger Vadim zaangażował jako odtwórczynię piosenki, stanowiącej motyw przewodni jego najnowszego filmu „Helle".

Śladami Disneya

Iście disneyowska popularność mają zanse zdobyć filmy rysunkowe, opar- e na gazetowych komiksach z serii Peanuts" (Orzechy), której autorem est rysownik amerykański Charles M. Schulz. Jego komiksy są przedru- kowywane codziennie w gazetach 70 krajów, a liczbę ich czytelników sza- cuje się na 100 milionów. Pierwszy film Schulza „Chłopiec zwany Charlie Brown", nad którym praca trwała rzy lata, cieszył się dużym powodze- niem, a zdobyte doświadczenie i fun- dusze pozwoliły rysownikowi znacznie skrócić realizację następnego, zatytu- łowanego „Snoopy, chodź do domu". Pracował nad nim zespół złożony z 52 rysowników, którzy wykonali 250 ty- sięcy rysunków. Niżej kadr z filmu, który obliczony jest zarówno na pu- bliczność dziecięcą, jak i widzów do- rosłych.

USA – ZSRR

W Waszyngtonie podano do wiado- mości, iż wkrótce zostanie podpisana w Moskwie trzyletnia umowa handlo- wa pomiędzy USA i ZSRR o wzajem- nej dystrybucji i współprodukcji fil- mów. W Nowym Jorku odbyły się już pierwsze pokazy filmów, proponowanych amerykańskim dystrybutorom przez Sovexportfilm. Demonstrowano kostiumowy musical „Pożegnanie z Petersburgiem" oraz film o rozwoju radzieckiego rakietnictwa i o pierwszych wyprawach w kosmos „Poskromienie ognia".

Triest 1972

— Gdzie się podziali poczciwi Mars- janie? — wzdychali widzowie w cza- sie niedawnego festiwalu filmów „science-fiction" w Trieście. Ta ogromna, na peryferiach wielkich światowych imprez organizowana prezentacja szczególnego rodzaju twórczości, odbyła się w tym roku po raz dziesiąty. Jednakże ekran festiwa- lowy zapełniła nie fantastyka nauko- wa, lecz demony, wampiry, czarna magia i gusła. A towarzysząca festi- walowi retrospektywa starych fil- mów odbywała się pod hasłem „Dia- beł i jego studzy".

Niewątpliwie dostarczono widzom obfitą dawkę dreszczów i strachu, nie- stety intelektualnie jałową i arty- stycznie prymitywną. Ponad przecięt- ność wybił się jedynie angielski „Ze- gar potępienia" Petera Sasby. Miesz- kańcy rybackiej wioski w Kornwalii ulegają niesamowitej psychozie. Jej przyczyny wykrywa biolog zajmujący się skażeniem morskich wód: odpro- wadzane do morza chemikalia zatru- wały ryby, będące głównym pożywie- niem rybaków; prowadziło to do groź- nych przemian w ludzkiej psychice. Rzeczywista groźba zanieczyszczenia atmosfery znalazła się więc w arsena- le filmowych „horrorów".

Amerykanin Lary Hagman w swym filmie „Strzeż się kropli" spróbował użyć fantastyki dla dwuznacznej sa- tyry. Czerwona magma wchłania wszystko, co żyje. Ludzie wypowia- dają jej zimną wojnę — zimną w zna- czeniu dosłownym, ponieważ dopiero całkowite zamrożenie urastającej do gigantycznych rozmiarów płynnej masy usuwa niebezpieczeństwo. W fil- mie można dopatrzeć się zarówno kpiny ze sloganu o „czerwonym niebez- pieczeństwie", jak i potwierdzenia o- baw przed nim, które tak uporczywie szerzy imperialistyczna propaganda.

W takiej sytuacji jury nie miało trudności z przyznaniem Grand Prix. Otrzymał je jedyny film w pełni od- powiadający założeniom festiwalu: a- merykański „Milczący kurs" (Silent Running), reżysera Douglasa Turn- bulla. Akcja filmu rozgrywa się w da- lekiej przyszłości: z powierzchni Zie- mi dawno już zniknęły zwierzęta i ro- śliny, dlatego też zakłada się w kos- mosie sztuczne ogrody. Na pewnej kosmicznej stacji-ogrodzie żyje czte- rech ludzi. Jeden z nich jest fanaty- cznym wielbicielem przyrody. Gdy stacja otrzymuje polecenie Centrali, by zniszczyć ogród, bohater buntuje się i odmawia wykonania rozkazu. Unice- stwia naprzód swoich kolegów, potem siebie. Przedtem jednak wysyła w kosmos coś w rodzaju miniatury stacji-ogrodu ze specjalnie zaprogra- mowanym robotem, który po wsze czasy pełnić będzie rolę troskliwego ogrodnika. Nieco sentymentalna, lecz bardzo ludzka nuta umiłowania przy- rody oraz ciepłe potraktowanie robo- tów, jak grzeczne i posłuszne dzieci, zapewniło filmowi aprobatę nie tylko jurorów ale i publiczności.

Ciekawostki

19 – 80

4 Dziewiętnastoletnia Olivia Hussey (zdjęcie nr 4) — pamiętna Julia z fil- mowej adaptacji Szekspirowskiej tra- gedii reżyserii Franco Zeffirellego — zagra osiemdziesięcioletnią staruszkę w jednej ze scen musicalu „Zaginiony horyzont". Bohaterka filmu jest mieszkanką mitycznej krainy szczę- ścia i wiecznej młodości Shangri La, ale poza jej granicami momentalnie się starzeje.

Premiery...

„Szaleni zabójcy"

Fabularny debiut młodego belgij- skiego reżysera Borisa Szulzingera „Szaleni zabójcy" czerpie inspirację z kroniki wypadków. Bohaterami fil- mu są dwaj młodzi wykolejeńcy: je- den zapalony strzelec, drugi — miłoś- nik samochodów. Prototypami ekrano- wych bohaterów byli dwaj autentyczni przestępcy: dziewiętnastoletni Alain Grenouille, zabity przez syna jednej ze swych ofiar w czasie przeprowa- dzania eksperymentu śledczego, i sie- demnastoletni górnik Robert C. Obaj w dniach od 28 do 31 lipca ubiegłego roku zabili jedną i ranili pięć osób. Zostali aresztowani 2 sierpnia tegoż roku.

„Chcieliśmy zemścić się na społe- czeństwie za jego podłość i głupotę" — oświadczyli dwaj przestępcy przesłu- chującym ich policjantom. Ten motyw zemsty nie pojawia się jednak w fil- mie Borisa Szulzingera. Reżyser u- miejscowił akcję filmu w Belgii, a je- dynym powodem zbrodni popełnia- nych przez jego bohaterów (ich role grają Roland Maden i Dominique Bollin) uczynił cynizm i przyjemność zabijania dla samego zabijania. Szul- zinger w najmniejszym nawet stopniu nie wyjaśnia, co popycha do zbrodni tych „szalonych zabójców". Belgijski reżyser — twierdzi zachodnia krytyka — udowodnił, że potrafi zrekonstruo- wać na ekranie autentyczne wydarze- nia, ale nie umie nikogo przekonać o potrzebie realizacji podjętego przez siebie tematu. Miał właściwie do po- wiedzenia tylko jedno: zbrodnia nie popłaca, nawet wówczas, gdy jest bez- interesowna.

Projekty

Godard wciąż zbuntowany

Jean-Luc Godard, nie zrażony po- rażką swego ostatniego filmu „Wszy- stko w porządku", przygotowuje już scenariusz następnego. Jego bohate- rowie to trzej prości żołnierze, szere- gowcy, którzy rozpowszechniają w swej kompanii idee wywrotowe, co w rezultacie prowadzi do powszech- nego buntu. Prowizoryczny tytuł fil- mu brzmi „Wielkie manewry", ale ze względu na skojarzenia ze znanym filmem René Claira (z Gerardem Phi- lipe i Michèle Morgan) zostanie zmieniony w trakcie realizacji.

Kto, co, gdzie?

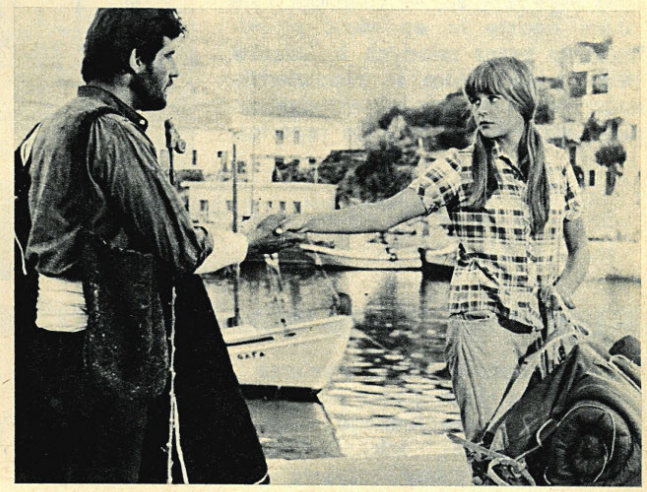
CANNES. Amerykański producent i reżyser Herbert Ross realizuje na La- zurowym Wybrzeżu film „Koniec Sheili", którego współautorem scena- riusza jest Anthony Perkins. Temat: wzloty i upadki gwiazdy filmowej. W roli tytułowej Raquel Welch (zdjęcie nr 1).

RZYM. Znany piosenkarz Dean Reed gra w kostiumowym komediodrama- cie „Rags", którego akcja rozgrywa się w XV-wiecznej Italii. Reżyseruje Frank Kramer.

NOWY JORK. Tegoroczny laureat Os- cara, Gene Hackman, odtwarza głów- ną rolę w filmie „Strach na wróble" reżyserii Jerry Schatzberga.

LONDYN. Nie występująca od sześciu lat na ekranie Lauren Bacall (wdowa po Humphreyu Bogarcie) odnosi su- kcesy na Broadwayu w musicalu „Ap- lauz", który zostanie wkrótce sfilmo- wany przez jedną z wytwórni angiel- skich.

KIJÓW. Popularna powieść Nikołaja Ostrowskiego „Jak hartowała się stal", po kolejnych wersjach ekranowych, ukaże się jako pięcioczęściowy serial telewizyjny, którego scenariusz opra- cowała znana para reżyserska Ałow i Naumow.



3 *Zmiana miejsca*
„Dziewczęta w słońcu" — Anne Lonberg i Yannis Voglis

4 *Zmiana wieku*
Olivia Hussey w „Za- ginionym horyzoncie"

MEKSYK. Reżyser Bosco Arochi mon. tuje film „Kocham cię, Angelo!", któ- rego bohaterami są najpopularniejsi rewolucjoniści, demokraci i bojow- nicy o postęp ostatnich lat: Angela Davis, Che Guevara, Salvador Allen- de, Martin Luther King, Herbert Mar- cuse, Bertrand Russel, Patrice Lu- mumba, Melina Mercouri, Joan Baez i inni.

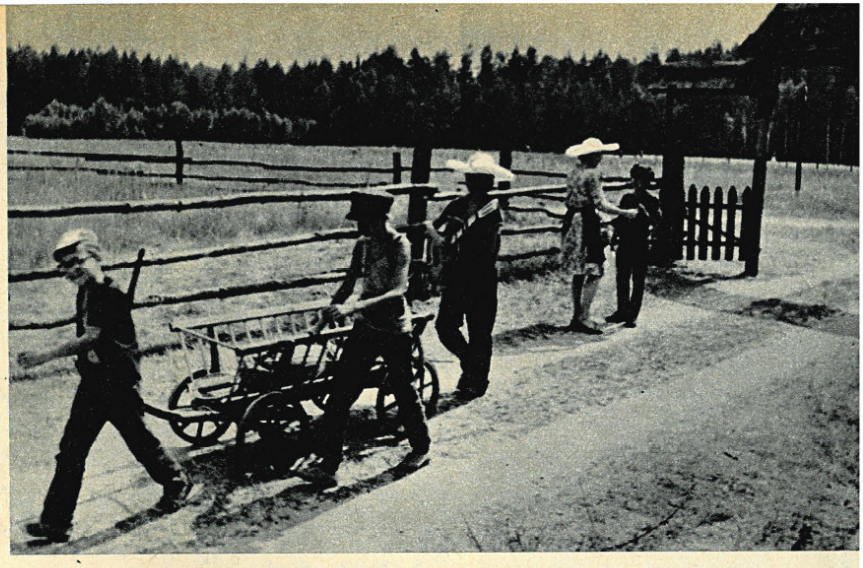
PARYŻ. Michael Cacoyannis przenosi na ekran powieść Nikosa Kazantsaki- sa „Wolność lub śmierć". Jednocześ- nie reżyser pracuje nad inscenizacją „Lizystraty" Arystofanesa z Meliną Mercouri w roli tytułowej.

MOSKWA. Bibi Andersson wzięła u- dział w uroczystej premierze szwedz- ko-radzieckiego filmu „Człowiek z tamtej strony", w którym wystąpiła obok Wiaczesława Tichonowa.

MADRYT. W filmie Jorge Graua „Krwawa ceremonia", opowiadającym autentyczną historię człowieka oskar- żonego w roku 1800 o wampiryzm, główne role odtwarzają: D'Espartaco Santoni, Lucia Bose i Ewa Aulin.

„MOTYLE"

ZDJĘCIA ROMAN SUMIK



Scena zbiorowa

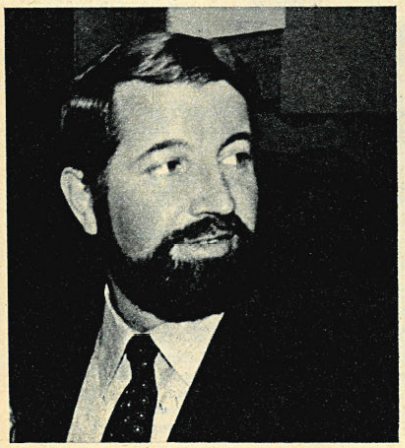
W otoczeniu przyrody, na tle upalnego, leśnego lata rozgrywa się akcja nowego filmu Janusza Nasfetera, poświęconego — jak niemal wszystkie filmy tego reżysera — dzieciom. Tym razem będzie to opowieść o odkrywaniu przez młodych bohaterów świata uczuć, które są zapowiedzią końca dzieciństwa, o narodzinach pierwszej miłości. Wkrótce reportaż.

Piotr Szczerkowski, Bogdan Izdebski, w głębi Krzysztof Sierocki

EROTYKA

Reżyser Janusz Majewski zamierza przenieść na ekran głośną powieść z okresu przedwojennego, „Zazdrość i medycynę" Michała Choromańskiego. Pytamy reżysera o kształt przyszłej adaptacji filmowej.

ROZMOWA Z JANUSZEM MAJEWSKIM



— Książka Choromańskiego powstała czterdzieści lat temu, jest dla nas dzisiaj nie tylko powieścią psychologiczną, ale jednym z dokumentów obyczajowych tamtych czasów. Czy ma pan zamiar ukazać w filmie, obok perypetii bohaterów, także epokę, w której rozegrały się wydarzenia?

— Film musi być osadzony w konkretnej rzeczywistości, ucieczka w nieokreśloność w filmie na ogół się nie udaje. Przeniesienie tej opowieści w czasy dzisiejsze byłoby chyba niemożliwe. Rozgrywa się ona w świecie, który przestał istnieć, nie ma współczesnych odpowiedników. Dotyczy to sfery obyczajowej, nastroju, realiów. Nie mógłbym dziś znaleźć niczego co przypominałoby świat krawca Golda, małomiasteczkowej, żydowskiej biedy, lub mogłoby być odpowiednikiem rodzaju egzystencji jaką wiedzie Widmar, człowiek bogaty i całkowicie bezczynny, jak się wtedy mówiło: niezależny. Zaginął tamten folklor, tamten sposób życia. Spróbuję więc odtworzyć tamte lata, ale epoka będzie tylko tłem wydarzeń. Nie mamy zamiaru robić filmu kostiumowego, byłaby to chyba niewłaściwa droga.

— Autentycznym miejscem akcji było, jak wiadomo, Zakopane. Czy zamierza pan właśnie tam realizować film?

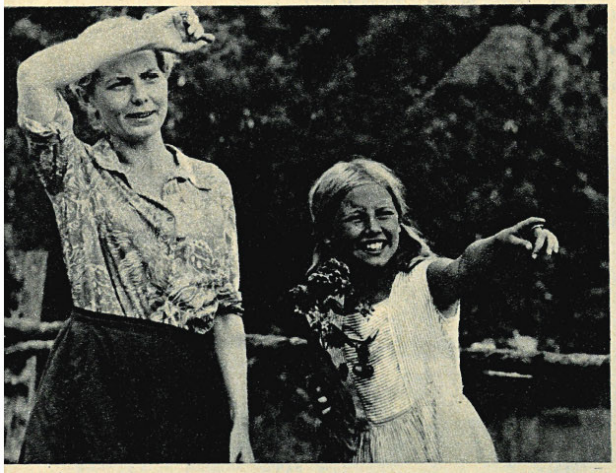
— Nie, ponieważ tamto Zakopane, z lat trzydziestych, już nie istnieje. Dawny kurort przekształcił się w powiatowe miasto, tyle że dziwnie położone. Przyglądałem się Zakopanemu z myślą o przyszłym filmie — i nie znalazłem niczego, co mógłbym wykorzystać. Postanowiłem więc, mając aprobatę żyjącego jeszcze wówczas autora powieści, przenieść akcję do Krynicy. Krynica pozostała taka jak przed wojną, jest to ciągle kurort w dawnym stylu. Zachowały się nie tylko budynki zdrojowe, ale również enklawa rozpadających się drewnianych domów sprzed pierwszej wojny światowej, dawnych pensjonatów, a dziś ruder. Nie bardzo wiadomo co z nimi zrobić, zachować jako zabytki, czy zlikwidować jako siedliska brudu; ale póki stoją, posłużą jako idealna sceneria dla wątku skupionego wokół krawca Golda. Także pozostała część uzdrowiska — park, ulice, Dom Zdrojowy — może być znakomitym tłem wydarzeń opowiedzianych w książce. Jest to miejsce jakby stworzone dla takiej historii.

— Kto pana w tej opowieści interesuje najbardziej: niewierna Rebeka, zdradzony mąż czy zdradzony kochanek?

— Niech pani nie zapomina o czwartym uczestniku wydarzeń, krawcu Goldzie. Ci trzej mężczyźni tworzą jakby trio; grają ten dziwny utwór na jednych sprzypcach, którymi jest Rebeka. Ona sama jest najmniej wyrazistą osobą w tym układzie: rozbudza cudze namiętności, ale o jej własnych wiemy niewiele.

Mieczysław Czechowicz, Ilona Stawińska w otoczeniu młodych bohaterów filmu

Ilona Stawińska i Grażyna Michalska



Bożena Fedorczyk

I SZALEŃSTWO

— Autor powieści sugeruje, że sama Rebeka żadnych namiętnych uczuć nie doznaje.

— *Słowo „uczucie" kojarzy nam się zwykle z miłością, tymczasem emocje, jakie Rebeka wywołuje i jakie przeżywa, są natury czysto erotycznej. Kobiety tego typu określamy dziś mianem „sexy"; przed wojną powiedziałoby się o Rebece, że jest obdarzona wyjątkowym sex-appealem. Książką ukazuje nie tyle świat miłości, ile czystego erotyzmu. Erotyzm jest tu sprawą instynktu, potrzebą biologiczną, zdolną do tworzenia ogromnych napięć, czymś w rodzaju siły magnetycznej, której nie można się oprzeć. Istnieją jednak również układy społeczne, zasady moralne, w jakich zostaliśmy wychowani, ulęganie instynktom musi więc łączyć się z kłamstwem. Dlatego Rebeka kłamie, co wywołuje dalsze komplikacje emocjonalne.*

— Jedna z interpretacji książki Choromańskiego określa ją jako studium nie tyle zazdrości, ile patologicznych objawów psychicznych, spowodowanych wiejącym przez cały czas wydarzeń halnym wiatrem o niebywałej sile. Zgodziłby się pan z takim punktem widzenia?

— *W filmie też będzie wiał wiatr. Podnosi on temperaturę wydarzeń, uzasadnia wewnętrzne rozdygotanie chorego na serce Widmara. Wydaje mi się jednak, że zazdrość mężа Rebeki miałaby obłąkańczy charakter nawet bez halnego. Nosi ona cechy szaleństwa, ponieważ osiąga olbrzymią temperaturę, a taki stopień nasilenia zazdrości wynika z faktu, że Widmar nie interesuje się niczym poza Rebeką. Śledztwo, jakie podejmuje, by dowiedzieć się czy żona go zdradza, dochodzenie prawdy — jest jedyną jego ideą, jedyną rzeczywistością jaką żyje.*

— A krawiec Gold, który także zdobywa się na niezwykłe u niego szaleństwo? Półobłąkany ze strachu, nie wycofuje się jednak z gry o przyłapanie na gorącym uczynku cudzej żony?

— *Gold, rozdarty między pokusą polepszenia losu i lękiem, upokorzony przez Rebekę, z własnym kompleksem niewiernej żony, jest najbardziej ludzki spośród czworga bohaterów. Żałosny i śmieszny, powinien jednocześnie budzić współczucie. Kto wie, czy nie jest najciekawszą postacią w tej opowieści.*

— Gold wniesie więc do filmu ton sentymentu, którego brak w wątku Rebeki i jej dwóch mężczyzn?

— *Już w intencjach Choromańskiego była to postać z lekka. To co wydarzyło się po napisaniu powieści, zagłada świata małego krawca Golda, nadała temu wątkowi jeszcze wyraźniejsze zabarwienie emocjonalne.*

— Wracając do postaci Widmara: czy ma pan zamiar potraktować go zupełnie serio? W końcu zazdrosny mąż śledzący niewierną żonę (a jest to ponadto człowiek nie budzący sympatii, podobnie zresztą jak i Rebeka) jest postacią o tradycji raczej komicznej?

— *Autor powieści traktował go z domieszką ironii, wystarczy więc, jeśli pójdę tym tropem. Widmar popada w takie stany ekscytacji, że staje się śmieszny. Jest to postać wzięta w cudzysłów, opatrzona ironicznym komentarzem. Tę rolę spełnia między innymi postać Golda. Widmar, wytworny pan, w zderzeniu z żałosnym człowieczkiem, jakim jest Gold, przekształca się w postać groteskową. To balansowanie między dramatycznym napięciem i groteską wydaje mi się jednym z uroków tej książki. Zresztą od dawna pociąga mnie mieszanie się dramatu i komedii, pogranicze gatunków.*

Chciałbym, żeby powstał film o czworgu ludzi całkowicie odmiennych, plastycznie zarysowanych, przychwyconych w pełnej ekspresji chwili życia. Jeśli się uda — film atrakcyjny, próbujący zdobyć szeroką publiczność.

Rozmawiała:
BOŻENA JANICKA

MOSFILM PRZEDSTAWIA...

Największa radziecka wytwórnia zaprezentowała w tym sezonie wiele różnorodnych filmów. Nasz korespondent omawia wyróżniające się w bieżącej produkcji utwory.

ZBIGNIEW PITERA

Korespondencja własna z Moskwy

Z ekranów moskiewskich zszedł już przed kilku miesiącami głośny film Andriejа Tarkowskiego „Andriej Rublow", natomiast do niedawna można było jeszcze obejrzeć jego adaptację powieści Stanisława Lema „Solaris". Jak wiadomo, oba utwory uwieńczone zostały nagrodami na festiwalach w Cannes, oba też wywołały niemałe kontrowersje wśród radzieckich krytyków i widzów.

O ile spory wokół „Andriejа Rublowa" dotyczyły głównie sposobu potraktowania tła historycznego, a także samej postaci wielkiego twórcy moskiewskiej szkoły malarstwa na przełomie XIV i XV wieku, to zastrzeżenia, które wywołała adaptacja powieści Lema, sprowadzają się raczej do spraw warsztatowych i konwencji gatunkowych. U Tarkowskiego nie powinno to zresztą nikogo dziwić, bo już w swoim pierwszym filmie „Dziecko wojny" udowodnił, że potrafi łamać wszelkie konwencje tematyczne i estetyczne. Ale czy słusznie postąpił adaptując Lema tak, że pomysł pisarza, fantastyczno-naukowa mechanika fabuły, są na ekranie tylko zaznaczone, a nie pokazane zgodnie z możliwościami kina? Rozumiemy, że Tarkowskiego zafrapowały przede wszystkim konflikty ludzkie, moralne, problem odpowiedzialności człowieka za każdy czyn — ale u Lema pasjonujące są także okoliczności, w jakich na planecie Solaris ów ocean magmy materializuje podświadome życie bohaterów. Reżyser zdaje się lekceważyć ten pomysł — bardzo zresztą filmowy! — na rzecz filozoficzno-refleksyjnych walorów tekstu Lema; rezultat jest taki, że bez znajomości oryginału trudno początkowo zorientować się w sensie niesamowitej przygody, jaka spotkała załogę stacji orbitalnej badającej planetę Solaris. Na szczęście powieść Lema jest w ZSRR równie popularna jak u nas, toteż film trafia przeważnie na widzów oczytanych w Lemie, a jeżli ktoś dopiero po wyjściu z kina sięgnie po książkę, to także nic złego: znak, że kultura audio-wizualna nie musi rugować kultury „czytanej", ale może z nią harmonijnie współżyć.

Oba zresztą filmy (dwuseryjne!) zostały przez przedsiębiorstwo Sovexportfilm zaproponowane Filmowi Polskiemu do zakupu na nasze ekrany, widzowie polscy będą je mogli wkrótce obejrzeć i sami osądzić, kto w toczonych wokół nich sporach miał rację.

O ile „Solaris" uzupełnia na swój sposób dorobek filmowej science-fiction, to „Komitet 19" jest próbą repliki na modny ostatnio na Zachodzie gatunek „politicsfiction" — fantazji politycznej. Ten barwny, dwuseryjny, panoramiczny film zrealizował Sawwa Kulisz, który zyskał popularność jako twórca „Martwego sezonu", opowiadającego, o działalności radzieckiego wywiadu. „Komitet 19" to historia pewnego międzynarodowego komitetu, zwalczającego broń chemiczną i bakteriologiczną. Kierując się otrzymanymi poufnie meldunkami, z ramienia komitetu wyrusza do Afryki ekspedycja, by zbadać przyczyny tajemniczej epidemii nękającej ludność w jednym z zakątków Czarnego Lądu. Ekspedycja napotyka mnóstwo przeszkód, trafia na tereny objęte powstaniem Murzynów, tłumionym bestialsko przez białych najemników, docierą do głównych ognisk epidemii, by w końcu wykryć jej źródła, zakonspirowany zakład bakteriologiczny, którym kierują hitlerowcy. Dawni zbrodniarze wojenni a właściwie już nowe pokolenie przestępców-uczonych szykuje zagładę światu, uprawia kult wodza w świetlicowej Walhalli i traktuje okolicę wraz z murzyńską ludnością jako poligon doświadczalny. Oczywiście, zbrodniczy gospodarze uczynią wszystko, by członkom ekspedycji nie udało się zdemaskować ich przed światem.

Szlachetne intencje autorów, antywojenna wymowa filmu, rozbijają się jednak o niezbyt sprawną tym razem realizację Kulisza, który nie umiał sobie poradzić z dramatyzacją fabuły i utrzymać narracji w konwencji sugerującej dokumentalizm czy choćby tylko prawdopodobieństwo relacji.

Skoro mowa o nurtach tematycznych, przypomnijmy jeden z cyklów najstarszych i poza kinematografią radziecką nigdzie tak obficie nie reprezentowany: filmy o roli kobiety w różnych okresach historycznych własnego kraju. Do prestiżowych pozycji wyprodukowanych ostatnio przez Mosfilm należy w tej dziedzinie zaliczyć „Rosyjskie pole" Nikołaja Moskalenki. Gdyby od tego dramatu cofać się w przeszłość poprzez takie filmy, jak „Kobiety zostają same", „Nauczycielka wiejska", „Ona broni ojczyzny", „Członek rządu" — doszlibyśmy niewątpliwie do klasycznego pierwowzoru wszystkich tych filmów: „Matki" Pudowkina. Dziś postać nieszczęśliwej żony i matki ucieleśnia w „Rosyjskim polu" kołchozowa traktorzystka, która trwa na swym posterunku i potrafi być przykładem dla innych, mimo osobistych dramatów i nieszczęść. O ile scenarzysta i reżyser ograniczyli się raczej do zsumowania w tej postaci znanych z ekranu standardów, to znakomita aktorka Nonna Mordiukowa potrafiła dać swej bohaterce w kluczowych epizodach autentyczną pasję i przejmujący dramatyzm. Jej klasę aktorską dostrzega się najlepiej w zestawieniu z rolami współczesnych kobiet w dramatach obyczajowych typu „Siódmego nieba" (reż. Eduard Boczarow, w rolach głównych: Ałła Łarionowa i Nikołaj Rybnikow), w których wciąż powraca wątek nieporozumień małżeńskich wokół pracy zawodowej i społecznej, spychającej wspólne pożycie na drugi plan: autorzy są przy tym w sprawach sypialni zbyt wstydliwi, by film mógł zafrapować dorosłą widownię.

Triumf sztuki
„Andriej Rublow"

Nazwisko Gorkiego kojarzy się z najnowszą produkcją Mosfilmu nie tylko poprzez reminiscencje historyczne. Oto weteran radzieckiego kina, zasłużony reżyser Abram Room przeniósł na ekran jego mało znaną sztukę „Jakow Bogomołow". Spektakl sfilmowany jest poprawnie, a konflikt władzy, miłości i pieniądza, rozwiązany samobójczym strzałem niedoszłego amanta — ożył na ekranie dzięki dobremu aktorstwu.

Mimo iż w produkcji filmów dziecięcych i młodzieżowych specjalizuje się od lat Wytwórnia im. Gorkiego, to nieoczekiwanie palmę pierwszeństwa na tym polu zdobył Mosfilm, prezentując młodzieżowy musical „Kropka, kropka, przecinek". Autorem jest znany ze swej inwencji reżyser Aleksander Mitta, który śmiałymi próbami odnowienia kina młodzieżowego już nieraz wywoływał spory i dyskusje. Mitta bowiem stara się traktować młodocianych bohaterów jak ludzi dorosłych, nie upraszczając ich spraw i konfliktów, ale też nie szczędząc młodym i starym ironii i kpiny. Także tym razem pokazana na ekranie pierwsza miłość wystawiona jest na ciężką próbę różnych nowoczesnych kompleksów: alienacji, poczucia niższości bohatera, braku kontaktu z otoczeniem, konfliktu pokoleń itp. I chociaż ton ironicznej powagi jest nie do końca zachowany, komedia ujmuje trafnymi obserwacjami, poczuciem humoru i nie natrętnymi morałami. Młodzież, którą pokazuje na ekranie Mitta jest interesująca, inteligentna, wymagająca wobec życia, a nawet wobec siebie. O ileż prawdziwsza od papierowych bohaterów „Siódmego nieba".

Zmierzch super-gigantów
„Biblia" — Arka Noego

KOLOS na glinianych nogach

Kino włoskie odnosi sukcesy, ale także przeżywa wewnętrzne wstrząsy. Nasz korespondent opisuje wielki skandal wokół niepotrzebnego nikomu miasteczka filmowego.

VIRGILIO TOSI

Korespondencja własna z Rzymu

Miniony sezon potwierdził opinię, że włoskie kino zajmuje znów czołowe miejsce w kinematografii światowej. Zdobycie Grand Prix na tegorocznym festiwalu w Cannes przez dwa włoskie filmy ex aequo: „Klasa robotnicza idzie do raju" Petriego i „Sprawa Mattei" Rosiego — było wydarzeniem bez precedensu.

Także na rynku wewnętrznym utrzymuje się zainteresowanie publiczności rodzimym filmem, który uzyskuje wpływy kasowe przekraczające połowę wszystkich wpływów w kinach całego kraju. Pocieszające jest zwłaszcza zahamowanie spadku frekwencji, a nawet jej lekki wzrost. Wraz z sukcesami artystycznymi pozwala to patrzeć w przyszłość włoskiego kina znacznie bardziej optymistycznie niż przed kilku laty.

Ale może dzieje się tak tylko dlatego, że kino kasetowe, które miało już podbić świat, wciąż jeszcze nie dojrzało do masowego użytku? Oczywiście, to także sprzyja utrzymywaniu przez kinematografię swego dotychczasowego stanu posiadania, ale trzeba brać pod uwagę także inne okoliczności działające na jej korzyść. Np. pojawienie się wybitnych a jednocześnie atrakcyjnych dla szerszej publiczności filmów zbiegło się przypadkowo z zastojem, który zapanował w telewizji, posługującej się od pewnego czasu nazbyt już zrutynizowanymi formami, zwłaszcza w dziedzinie spektakli rozrywkowych.

Wraz z sukcesami włoskiego filmu na rynku krajowym i międzynarodowym nie znikły jednak bynajmniej wewnętrzne sprzeczności, nękające od lat naszą kinematografię i powodujące raz po raz wstrząsy i sytuacje kryzysowe. W dziedzinie zatrudnienia widomym tego znakiem są częste demonstracje i strajki pracowników filmowych, okupujących swe zakłady pracy.

W związku z tym warto zrekapitulować sprawę znanego producenta Dino De Laurentiisa. W szczytowym okresie powodzenia słynny był z tego, że potrafił realizować super-giganty zarówno z Hollywoodem („Wojna i pokój", „Biblia"), jak i Mosfilmem („Waterloo"). Otóż ten „największy producent świata" doszedł pewnego dnia do przekonania, że super-giganty przestały być dostatecznie dochodowym interesem, a niezbędne dla ich produkcji wielkie hale zdjęciowe i ich kosztowne urządzenia techniczne są już nikomu niepotrzebne. A przecież to właśnie on wybudował przed kilkunastu laty całe miasteczko filmowe, zwane pompatycznie Dinocittà i pomyślane jako konkurencja dla istniejącego już od lat państwowego miasteczka filmowego Cinecittà. Nie jest tajemnicą, że w trakcie budowy De Laurentiis korzystał obficie z ulg podatkowych i subwencji państwowych. Wkrótce okazało się, że ateliers są za wielkie, jak na lokalne potrzeby, i przynoszą deficyt, bo na całym świecie zaczęto preferować zdjęcia we wnętrzach naturalnych. Cóż więc czyni ten zapobiegliwy filmowy kapitalista? Powołując się na dobro rodzimej kinematografii, chce odprzedać państwu swoje ateliers i w ten sposób zlikwidować własne miliardowe długi. W tym celu aranżuje nawet odpowiednią kampanię prasową. W gruncie rzeczy transakcja polegać miałaby na tym, że państwo zapłaciłoby za Dinocittà po raz drugi (bo raz już uczestniczyło w finansowaniu jego budowy), zyskując obiekt zupełnie mu niepotrzebny, bo ma już w swej dyspozycji dawne Cinecittà. Ponieważ pertraktacje się przeciągały, De Laurentiis wykonał po mistrzowsku końcowy manewr. „Największy producent świata" oświadczył, że dłużej nie może czekać, bo jego długi rosną z każdym dniem, i że wobec tego ceduje całe Dinocittà na rzecz wierzycieli, a w praktyce na rzecz jednego z banków, który — jak się okazało — jest kontrolowany przez państwo. Bank przyjął ten „podarek", bo nie widział innego sposobu pokrycia długów De Laurentiisa. Zamknął jednak ateliers i zaczął zwalniać pracowników; ci zaś, protestując przeciwko machinacjom, których ostatecznie padli ofiarą, okupowali ateliers. Włoski świat filmowy solidarnie poparł ich żądania: zapewnienie wszystkim pracy zgodnie z kwalifikacjami. W czasie tych dramatycznych akcji zaczął wylewać krokodyle łzy nad losem Dinocittà i jego pracowników sam De Laurentiis, mało — w wywiadach wspaniałomyślnie doradzał państwu, co ma zrobić z piwem, które on nawarzył. Tymczasem zaś przezornie wycofał się do swego starego, skromnego atelier i pod międzynarodową firmą „De Laurentiis International Manufacturing Company" produkuje dalej filmy. W tej chwili ma ich już gotowe trzy: „Sprawa Valachiego" reżyserii Terence'a Younga, „Girolimoni" Damiano Damianiego i „Czarny Turyn" Carlo Lizzaniego. Skąd bierze pieniądze? Ma, oczywiście, własne zakonspirowane kapitały, a poza tym zbiera zaliczki od dystrybutorów i korzysta nadal z kredytów bankowych. Dla swoich zaś dawnych techników i robotników z Dinocittà ma jedynie piękne słowa, bo żadnej odpowiedzialności ponosić nie musi.

W chwili, gdy to piszę, walka załogi Dinocittà wciąż jeszcze trwa. Nikt z włoskich filmowców nie może pogodzić się z tym, że obowiązujące ustawy wyraźnie faworyzują kapitalistów: pozwalają wielkim przedsiębiorcom na dowolne spekulacje — kosztem państwa i świata pracy.

Spryt producenta
Dino De Laurentiis (z prawej), Claire Bloom i Alberto Sordi

zapiski krytyczne

● JAK ULEPSZYĆ FESTIWALE ● BRZYDKIE, WSPANIAŁE AKTORKI ● BAL WAMPIRÓW ●

ŚRODA

Sprawę canneńskich festiwali w tym roku gorąco tu w Paryżu dyskutowano. Nie tylko z powodu niepowodzenia filmów francuskich. Wpadł mi w ręce wywiad z Jeanem Rouchem na temat: co robić, żeby festiwale w Cannes były bardziej sprawiedliwe? Autor filmu „Ja, czarny" wypowiada się przeciwko udziałowi w festiwalowych konkursach, nie tylko zresztą w Cannes, reżyserów tej miary co Bergman czy Antonioni. „Uważam — mówi Rouch — że powinno się oddzielić ten rodzaj konsekrowanych reżyserów od debiutów. Wielcy reżyserzy winni być wyłączeni z konkursu, gdyż są już konsekrowani". I dalej: „Uważam, że aby obrady jury były ważne, należałoby właściwie skorzystać z przykładu festiwalu krakowskiego i dyskutować publicznie... Myślę, że to formuła bardzo pożyteczna, gdyż wtedy nie mogłoby być żadnych sztuczek handlowych. Festiwal w Cannes powinien wprowadzić ten pomysł Polaków".

CZWARTEK

Na ekranach Paryża wiele — jak zwykle — filmów francuskich. Ale film francuski przeżywa zły okres. W telewizji oglądałem „L' Alliance" („Związek małżeński") Christiana de Chalonge'a. Film pochodzi sprzed dwóch lat. Został oparty na powieści znanego scenarzysty, Jean-Claude'a Carrière'a. Zresztą Carrière gra tu, obok Anny Kariny, główną rolę. Bohater jest weterynarzem, właścicielem zbioru rzadkich zwierząt. Żeni się za pośrednictwem biura matrymonialnego z kobietą posiadającą odpowiednie mieszkanie na pomieszczenie owego zbioru. Dzieje zawartego w ten sposób związku, pozbawionego miłości, są treścią filmu. Treścią nieciekawą i naciąganą, przybraną niewybredną poezją.

Carrière, nieduży, czarny, z twarzą „zalepioną" (jak mówił w takich wypadkach Munk) zarostem, gra bardzo słabo. Zresztą co to za rola? Głównymi bohaterami filmu są bowiem owe zwierzątka weterynarza, nie ludzie, jakieś jaszczurki, potworki, które jęczą po nocy i hukają (żeby stworzyć nastrój w filmie). Jeśli zaś chodzi o ludzi, to weterynarz podejrzewa żonę o zdradę, tymczasem żona jest niewinna itd. Karina, która gra żonę, także nie ma wiele do roboty, tyle że nawet tu widać jej indywidualność aktorską.

PIĄTEK

Filmy z Annie Girardot w śródmieściu i na peryferiach Paryża, nowe i starsze. Dobrze to świadczy o widowni francuskiej, że tę aktorkę nieładną, tę aktorkę nieefektowną lubi. Publiczność chodzi na filmy z nią bez względu na jakość filmu, a jakość często słabiutka. Poza tym Girardot nie jest gwiazdą. Ile jest brzydkich aktorek w filmie francuskim ostatnich lat? Ile jest nie-gwiazd? Jeanne Moreau, Girardot, Marie-José Nat... Francuska publiczność, którą cechuje — jak zresztą i naszą — często bardzo zły gust, ma jednak tu wielkie chwile. Może nie artystyczne. Ludzkie. Ale chodzi właśnie o to, że jej ulubione „brzydkie" aktorki tworzą wspaniałe postacie. Jak kiedyś aktorki włoskie, np. Anna Magnani.

SOBOTA

Widziałem „Bal wampirów" Polańskiego. Jego „Makbet" tu, w przeciwieństwie do Anglii, raczej nie podoba się. „Bal wampirów" natomiast to cacko. Niby pastisz „Nosferatu" Murnaua z lat dwudziestych, w ogóle ówczesnego filmu grozy, ale ten pastisz ma wdzięk i poezję. Do pewnego miasteczka, w pobliżu zamku książęcego (rzecz dzieje się w XIX wieku), przybywa dziwak profesor, badacz wampirów, i jego uczeń (którego znakomicie gra Polański). Wampirem okazuje się sam książę. Porywa on w nocy z karczmy, gdzie bohaterowie stanęli, córkę karczmarza. Profesor i uczeń dostają się do rezydencji księcia, żeby ją stamtąd ratować. Ale oto już dziewczę stało się wampirem. Po niej wampirem się staje zakochany w niej uczeń profesora. Najlepszą partią tego filmu, utrzymanego bardzo w stylu ekspresjonizmu i zarazem „powieści gotyckiej", jest zmartwychwstanie zmarłych, dawnych mieszkańców zamku, obecnie wampirów, i ich ostatni piękny i niesamowity bal.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Nasi recenzenci pisali...

„ŚLEDZTWO W SPRAWIE OBYWATELA POZA WSZELKIM PODEJRZENIEM" (Włochy). Ostre oskarżenie „establishmentu" dzisiejszych Włoch. Za dużo jednak hitchcockowskiego efektu, za mało racjonalnych uzasadnień.

„150 NA GODZINĘ" (Polska). Pogłębia nastroje frustracji i podsyca chęć oceniania bez towarzyskiej oglądy i taryf ulgowych.

„NARESZCIE PONIEDZIAŁEK" (Węgry). Jedna z opowieści, które nazywa się życiowymi, gdyż życiowość, to znaczy obserwacja codziennego banału, decyduje o sile filmu, ale i o jego nudzącej nędzy.

„TYLKO DLA ORŁÓW" (Wielka Brytania). Film ogląda się z zainteresowaniem, choć strach bierze na myśl o spotkaniu z jego bohaterami w zwykłym, nie wojennym życiu.

„WIEM, ŻE JESTEŚ MORDERCĄ" (Czechosłowacja). Studium narastania zbrodni, tym bardziej przerażającej, że wynikającej z pobudek egoistycznie pojmowanego szczęścia ludzi cieszących się zaufaniem otoczenia.

„METELLO" (Włochy). Ożywiona, ukonkretniona młodość naszych babek i dziadków sprzed wieku, w ich garniturkach i krynolinach. Piękna, pełna pietyzmu baśń-legenda o młodości „proletariackiego" tematu.

„NIEDŹWIEDŹ I LALECZKA" (Francja). Żartobliwie opowiedziana historia odwiecznej walki płci. Film wyprany z wszelkiej dwuznaczności, a więc — z wszelkiej erotyki.

„STRATEGIA PAJĄKA" (Włochy). Bernardo Bertolucci jest przedstawicielem kina, które nie proponuje doraźnych i gwałtownych wystąpień, lecz zastanawia się nad życiem i miejscem człowieka na ziemi.

●

Panie Redaktorze!

Dziwną działalność prowadzi ostatnio Dyskusyjny Klub Filmowy „Iksik", działający pod patronatem Rady Uczelnianej ZSP przy Politechnice Śląskiej w Gliwicach. Podczas gdy w programie projekcji DKF powinny znajdować się filmy archiwalne, filmy ze specjalnej puli klubowej oraz niektóre ciekawsze filmy przedpremierowe — członkowie klubu mogą oglądać niemal wyłącznie te ostatnie. Tak więc do niedawna dobrze działający „Iksik" stał się Klubem Filmów Przedpremierowych. Przyznam jednak szczerze, że większość widzów z naszego DKF nie protestuje przeciwko takiemu przeobrażeniu klubu. Są to jednak ludzie, którym wystarcza dwugodzinna rozrywka, poprzedzona prelekcją, a właściwie monotonnym odczytaniem z kartki czołówki filmu.

Najbardziej denerwujące jest powtarzanie się tych samych filmów; w ciągu miesiąca albo dwóch film, którego projekcja odbyła się w Dyskusyjnym Klubie Filmowym, jest kolejno powtarzany: początkowo w dniu studyjnym, a potem w normalnym rozpowszechnianiu kina studenckiego „Iks". Ponieważ dwa razy w miesiącu klub TPPR zaprasza na ciekawsze filmy radzieckie, więc na przykład „Cienie zapomnianych przodków" Paradżanowa po projekcji w klubie TPPR zasiliły repertuar DKF „Iksik", by następnie oczekiwać na swój dzień studyjny i miejsce w repertuarze kina „Iks". Czy nie można by uzdrowić tej sytuacji?

TADEUSZ WOJCIK
Gliwice

*

Pan Rymko (FILM nr 31) poruszył problem nurtujący, a raczej irytujący znaczną część widzów kinowych. To prawda, że filmy oceniane przez krytyków, jako mierne, cieszą się nieraz dużym powodzeniem u publiczności. Trudno doszukiwać się w każdym filmie głębokich wartości moralnych i humanistycznych. Przecież istnieją dobre i złe dramaty psychologiczne, jak lepsze i gorsze komedie i filmy przygodowe. Nieporozumieniem wydaje się posługiwanie się przez „Dziewięciu gniewnych" w FILMIE tą samą skalą ocen w stosunku do takich filmów, jak „Strategia pająka" i „Kajtek i siedmiogłowy smok". Przy ocenie filmów komediowych należy chyba wziąć pod uwagę fakt, że celem komedii jest przede wszystkim wywoływanie zdrowego, szczerego śmiechu; jeśli się to udaje, dlaczego najczęściej uważa się film za nieudany? Jestem przekonany, że panowie recenzenci z przyjemnością oglądają wraz ze swoimi pociechami przygody Bolka i Lolka czy Koziołka Matołka.

Mgr JERZY JAGIEŁŁO
Szczecin

FILM pisał przed 25 laty...

Co pisał FILM przed laty? Co ciekawego działo się w kraju i za granicą? Z myślą o tych, którzy lubią wspominki, zamieszczamy co dwa tygodnie na tym miejscu wybór wiadomości i komentarzy z dawnych roczników naszego czasopisma.

Nr 33 z SIERPNIA 1947 (dwutygodnik). Z artykułu wstępnego: „Musimy zdawać sobie sprawę z tego, że filmy zrealizowane teraz, za rok czy dwa, polskiej sztuki filmowej jeszcze nie stworzą. Będą miały braki i w scenariuszach, i w reżyserii, w grze aktorskiej i w zdjęciach, i w montażu. Jedne będą bardziej udane, drugie mniej, może będą wśród nich nawet i takie, które w ogóle na ekran nie wejdą. I nikt się tego nie będzie wstydził i nikt nie będzie odpowiadał na kpiny i zaczepki prasowych ujadaczy".

Henry Gris pisze z Hollywoodu o perspektywach współpracy filmu i telewizji: „Dowiedziałem się, że niektóre wybitne gwiazdy filmowe w tajemnicy próbowały swych sił w studio telewizyjnym, ale większość z nich nie wytrzymała próby.. Ponieważ telewizja wymaga połączenia systemu gry filmowej z teatralną, należy się spodziewać, że będzie ona korzystać ze współpracy zespołów mieszanych (...) Dotychczas nadano przy pomocy telewizji ok. 6 milionów metrów taśmy filmowej. Praktyka wykazała jednak, że nadawanie gotowego filmu nie jest metodą najwłaściwszą. Widowisko musi być specjalnie inscenizowane, montowane w zupełnie inny sposób i przystosowane do małego ekranu w domowym aparacie telewizyjnym".

Hallo! Tu Ameryka Południowa! „Bieżący rok filmowy zapowiada się w Argentynie ciekawie. Powstało kilka nowych wytwórni opartych na silnych podstawach finansowych. W najbliższym czasie przyjechać mają światowe sławy reżyserskie i aktorskie: Fritz Lang, Dolores del Rio, Marcel Pagnol i Carmen Miranda. Nazbyt gościnna dla faszystowskich niedobitków Argentyna chce też dać azyl Emilowi Janningsowi, który — jak wiadomo — na skutek swej czynnej sympatii dla hitleryzmu otrzymał dożywotni zakaz występowania w filmie w Niemczech".

Aktualności zagraniczne: „Twórca filmu »Bitwa o szyny« René Clement zmontował ponownie swój film o losach niemieckiej łodzi podwodnej od chwili kapitulacji Niemiec do jej zniszczenia. Pierwsza kopia filmu spaliła się przy montażu. Film nosi tytuł »Przekleci« i należy do najlepszych osiągnięć bieżącego sezonu".

„Oto ustalona w Ameryce lista gwiazd, które zyskały w roku 1946 największą popularność: Bing Crosby, Ingrid Bergman, Van Johnson, Gary Cooper, Bob Hope, Humphrey Bogart, Greer Garson, Margaret O'Brien, Betty Grable, Roy Rogers".

Odpowiedzi redakcji: „Żądanie Pana przerobienia »Chłopów« na sztukę filmową jest zrozumiałe, wynalezienie dobrych kursów elektrotechnicznych jest przynajmniej możliwe, ale jaką drogą mamy »wprowadzić film w Kosmos«, naprawdę nie wiemy i prosimy o wyjaśnienie".

OCALENIE

Scenariusz i realizacja: **Edward Żebrowski**
Zdjęcia: **Jan Hesse**
Muzyka: **Andrzej Korzyński**
Wykonawcy: Adam — **Zbigniew Zapasiewicz**, Marta — **Maja Komorowska**, profesor — **Aleksander Bardini**, astmatyk — **Kazimierz Dejunowicz**, Andrzej — **Jan Englert**, lekarz — **Piotr Fronczewski**, ksiądz — **Jerzy Kamas**, Woźniak — **Zygmunt Malawski**, Szczeniak — **Marian Opania**, dyrektor — **Czesław Wołłejko**, Rosiak — **Zygmunt Zintel**, laborantka — **Jolanta Bohdal**.
Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" — Zespół TOR — 1972.

*

Pełnometrażowy debiut fabularny Edwarda Żebrowskiego, współscenarzysty telewizyjnych filmów Krzysztofa Zanussiego, autora telewizyjnych filmów „Szansa" i „Dzień listopadowy". Bohaterem „Ocalenia" jest ambitny naukowiec. Niespodziewana, groźna choroba staje się dla tego człowieka wielką przygodą moralną, lekcją solidarności i walki. Film ten będziemy recenzować wkrótce na naszych łamach.

Dodatek: „Po drugiej stronie". Realizacja: **Zofia Oraczewska.** Zdjęcia: **Jan Tkaczyk.** Muzyka: **Kazimierz Serocki.** Produkcja: Studio Miniatur Filmowych — 1971. Barwny żart animowany.

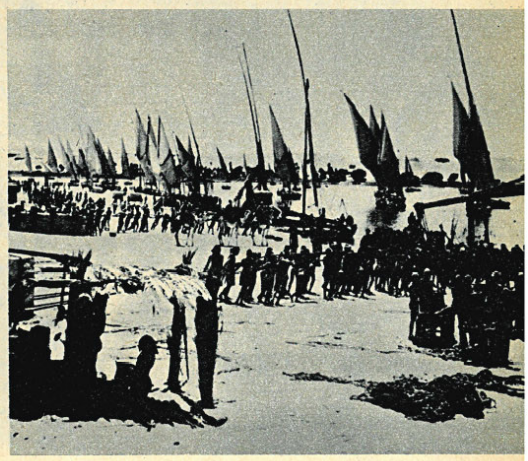
IDZIEMY DO KINA

ZIEMIA FARAONÓW

(Land of the Pharaohs)

Scenariusz: **William Faulkner, Harry Kurnitz i Harold Jack Bloom**
Reżyseria: **Howard Hawks**
Zdjęcia: **Russell Harlan i Lee Garmes**
Muzyka: **Dimitri Tiomkin**
Wykonawcy: faraon Cheops — **Jack Hawkins**, Nellifer — **Joan Collins**, kapłan Senta — **Dewey Martin**, Hamar — **Alexis Minotis**, Wasztar — **James Robertson Justice**, Kyra — **Luisa Boni**, Treneh — **Sidney Chaplin**, Mikka — **James Hayter**, Nailla — **Kerima**, Zani — **Piero Giagnoni**.
Produkcja: Continental Prod. — Warner Bros. (USA) — 1955.

Barwny szerokoekranowy film kostiumowy. Jego akcja rozgrywa się w starożytnym Egipcie, za czasów panowania faraona Cheopsa, który postanowił wybudować niedostępny, gigantyczny grobowiec, znany dzisiaj światu jako piramida Cheopsa. Film reżyserował Howard Hawks, wybitny reżyser amerykański starszego pokolenia. „Zrobiłem ten film z jednego prostego powodu — mówił Hawks w jednym z wywiadów — chciałem wykorzystać Cinemascope".



Dodatek: „Walter". Scenariusz, reżyseria i zdjęcia: **Wacław Fedak.** Oprawa plastyczna: **Jerzy Zakrzewski.** Muzyka: **Adam Walaciński.** Produkcja: Se-Ma-For — 1971. Barwny film animowany, poświęcony generałowi Karolowi Świerczewskiemu.

LOVE STORY

(tytuł oryginalny)

Scenariusz (na podstawie własnej powieści): **Erich Segal**

Reżyseria: **Arthur Hiller**

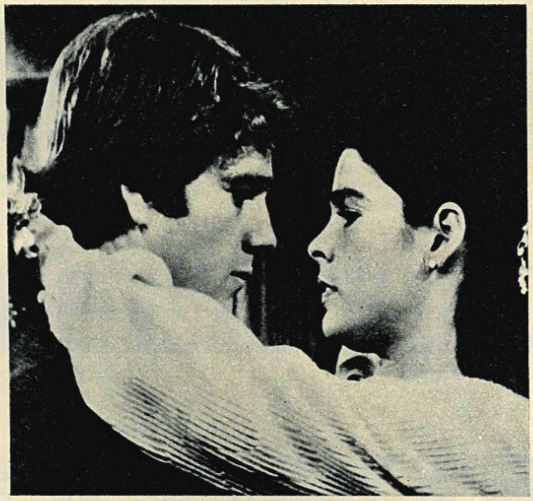
Zdjęcia: **Dick Kratina**

Muzyka: **Francis Lai**

Wykonawcy: Jenny Cavilleri — **Ali Mac Graw**, Oliver Barrett IV — **Ryan O'Neal**, Phil Cavilleri, ojciec Jenny — **John Marley**, Oliver Barrett III — **Ray Milland**, Dean Thompson — **Russell Nype**, pani Barrett — **Katherine Balfour**, dr Shapeley — **Sydney Walker**, dr Addison — **Robert Modica**, Ray — **Walter Daniels**, Hank — **Tom Lee Jones**, Steve — **John Merensky**, Blauvelt — **Andrew Duncan**. Produkcja: Paramount — Love Story Company (USA) — 1970.

*

Największy powieściowy i filmowy bestseller ostatnich lat. Melodramat o miłości potomka bostońskiej rodziny bankierów i córki rzemieślnika, włoskiego emigranta. Barwa, szeroki ekran.



Dodatek: „Fenyloketonuria". Realizacja: **Wanda Rolny.** Zdjęcia: **Wiktor Prejs.** Konsultacja: prof. dr hab. **Krystyna Bożkowa** i dr **Barbara Cabalska.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1972. Film popularnonaukowy o metodach wykrywania i leczenia choroby krwi noworodków.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 | dobry — 4 | słaby — 2
b. dobry — 5 | dyskusyjny — 3 | zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem	5	5		4		6	5	5	6
Strategia pająka	5		4	5		4	5	4	6
Ballada o Cable'u Hogue'u	5			4		4		5	4
Kot w butach	4			4					
Tylko dla orłów	5			3		3			
Waleria i tydzień cudów	4			3		4	3	4	
Śmierć Ipu	3			4			4	3	
Wiem, że jesteś mordercą	4	3							
Czarownica z bagien	4	3		3	4		3	3	
Gdybym miał karabin	3	4		3					
Nareszcie poniedziałek	3			3	3			4	3
Wódz Seminolów	1					1			

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Lux Vides, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.
Numer oddano do druku 12.VIII.1972 r. Zam. 6892 A-15
INDEKS 35304

Stanisław Bąk i Maria Hornik

Scena zbiorowa

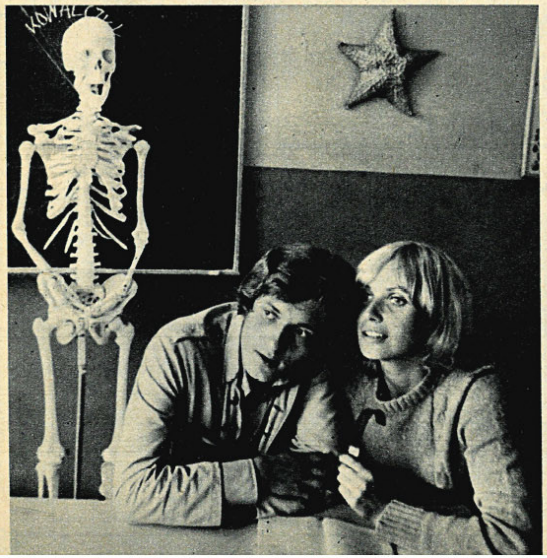
Antoni Halor i Józef Gębski, dwaj młodzi twórcy filmów krótkometrażowych, realizują „Opis obyczajów", który jest ich pełnometrażowym debiutem fabularnym. Film opowiada o grupie młodych etnografów, którzy przyjechali w Góry Świętokrzyskie, by zapisywać zanikający folklor; zafascynowała ich jednak sprawa zupełnie inna: historia rodziny Kruków, od ćwierć wieku żyjących w całkowitej izolacji od reszty wsi. O powstawaniu filmu pisaliśmy w numerze 31; dziś najnowsze zdjęcia.

ZDJĘCIA: ROMAN SUMIK

Iwona Biernacka

opis obyczajów

Marek Frąckowiak i Urszula Gawryś



Jerzy Nowak